



51^e Année. 635^e Livraison.

4^e Période. Tome III

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MAI 1910

- I. LES SALONS DE 1910 (1^{er} article), par M. Henry Bidou.
- II. L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE (1^{er} article), par M. André Blum.
- III. L'ORIGINE DES CLOUET, par M. Henri Stein.
- IV. L'ART DU MOYEN ÂGE ET DE LA RENAISSANCE A CRACOVIE (1^{er} article), par M. Louis Réau.
- V. UN ALBUM DE M. P.-A. BOURROUX, par M. M.
- VI. DIX ANNÉES D'ARCHITECTURE (2^e et dernier article), par M. Pascal Forthuny.

Trois gravures hors texte :

Orphée, par M. Maurice Denis (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) : héliotypie Fortier et Marotte.

Portrait de Jean de Taix, dessin par Jean Clouet (Musée Condé, Chantilly) : héliotypie Fortier et Marotte.

Le Pont de la Tour à Londres, eau-forte originale de M. P.-A. Bourroux.

35 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS :	Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . . 60 fr. — Six mois . . . 30 fr.	ÉTRANGER :	— 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors-texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^r

106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N^o 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LES SALONS DE 1910

(PREMIER ARTICLE)

I

LE SALON DES INDÉPENDANTS

J'ai sous les yeux le catalogue des Indépendants pour 1896; la Société, qui avait douze ans d'existence, présentait au public 1171 envois; mais les artistes, envoyant la plupart dix œuvres, n'étaient guère plus de 150 à exposer. Encore en 1902, il n'y avait que 1824 numéros. En huit ans ce nombre a triplé. Le mince fascicule est devenu un livre; le Salon des Indépendants a reçu en 1910 5669 envois. Le nombre des exposants s'est accru dans une proportion plus forte encore que celle des œuvres. L'an dernier, où le nombre des toiles permises à chaque artiste avait été limité à deux, le catalogue comportait 1703 numéros, qui supposent au minimum 852 peintres. Le chiffre vrai était au moins de 900, et cette année, nous avons sans doute sous les yeux les œuvres d'un millier d'artistes.

Foule bigarrée et vivante. Leurs assemblées délibérantes sont épiques. Le placement des tableaux ne va pas toujours sans tumulte, et sans une part véhémence d'initiative individuelle. Quelques-uns des premiers fondateurs considèrent de haut cette cohue, et on serait singulièrement déçu en cherchant à suivre aux Indépendants le progrès du groupe qui a fondé cette Société. Mais tous les courants nouveaux s'y jettent et s'y mêlent. De là l'intérêt de cette exposition. Elle en a encore un autre : on n'y trouve, bonne ou mauvaise, que proprement de la peinture. Des morceaux peuvent

être exécrables, mais ils ne sont gâtés par aucun souci différent du désir de peindre. Ils ont l'intérêt des études que les élèves apportent le samedi. La suppression du jury a abouti à la franchise et à la naïveté dans la peinture.

Il est entendu qu'il y a beaucoup d'éléments nuls et de bouches inutiles. J'avoue qu'ils gênent quelquefois la vue. Il y a une foule de petits paysages, de portraits « godiches » dont les auteurs ne sont pas et ne seront jamais des peintres. Un dessin sec, étrié et pauvre, une couleur mince, aigre et fausse, des creux, de la mesquinerie, une absence totale du sens des valeurs, et un ensemble qui chahute décèlent l'amateur patient et nul. C'est de la peinture plus mauvaise que les pires envois des Champs-Élysées, et du même style. Il y a une foule d'imitations. Il y a de faux Cimabue et de faux Henner. Il y a de faux Le Sidaner et de faux Maurice Denis. Il y a jusqu'à de faux Roybet. Il y a de faux Didier-Pouget. Laissons ces pauvretés.

Quantité de jeunes peintres qui ne participent d'aucune doctrine neuve ni hardie, bons élèves qui travaillent chez Jullian ou ailleurs, et qui sont loin d'avoir fini leurs études, ne se retiennent pas d'envoyer le carré de petites toiles qu'ils ont faites pendant les vacances. De là l'énorme abondance des paysages et des natures mortes. De là aussi le très grand nombre, et très caractéristique, des études qui au premier abord séduisent l'œil et semblent agréables. On s'approche, et le charme s'évanouit; on remarque l'insuffisance du dessin, la mollesse et la banalité de l'ensemble; on s'en va.

Il faut tenir compte encore de la présence des étrangers. Je trouve, au hasard, dans le catalogue : à la page 12, sur trois peintres, un Russe et un Irlandais; à la page 13, sur quatre, un Espagnol; à la page 14, sur trois, un Belge; à la page 15, sur trois, un Italien; à la page 22, sur trois, un Russe et un Espagnol; à la page 50, sur quatre, deux Russes, un Allemand et un Italien; à la page 194, sur quatre, une Russe, un Esthonien, une Allemande et un Hongrois; à la page 195, sur trois, trois Russes; à la page 196, sur trois, une Polonaise et une Allemande; à la page 197, un Russe et un Allemand. Et ainsi presque à chaque page. Tiflis, Stockholm, Riga, Kiew, Cologne, Lindenau en Prusse, Léopol en Galicie, Fehertemplom en Hongrie, nous envoient des exposants. Il en vient de Pologne, d'Écosse, des États-Unis. Un tiers des Indépendants, je crois, est étranger.

On n'en est pas surpris, pour peu qu'on fréquente les académies. Les Français, dans beaucoup de cas, n'y sont qu'une minorité. Il y

a dix ans, les Américains l'emportaient : parler américain était le terme dont les modèles désignaient tout langage étranger. Aujourd'hui l'afflux vient surtout du Nord et de l'Est. Les Polonais emplissent un atelier, les Russes un autre. Scandinaves, Allemands, Hongrois, forment entre la gare Montparnasse et le *Lion de Belfort* des nations comme dans une université du Moyen âge. Les Méditerranéens, au contraire, sont relativement très peu nombreux. L'œil de ces jeunes peintres étonne. On les voit sous l'hiver brumeux, dans un atelier gris, devant une figure nue, qui est elle-même dans les tons les plus doux, la peindre avec du vert émeraude pur, des rouges écarlates, des jaunes de tournesol. Cette vision reste un mystère. On le pénètre un peu en visitant en Russie ou en Suède les collections privées. On constate qu'elles sont formées des éléments les plus violents de la peinture dite révolutionnaire. Les plus beaux Gauguin sont, je crois, en Russie. La galerie de tel banquier de Stockholm serait pour un membre de l'Institut un spectacle à le frapper d'apoplexie.

Ce goût lui-même s'explique peut-être — mais ce n'est là qu'une hypothèse — par la lumière du Nord. Pendant des heures et des heures, dans les jours interminables de l'été, cette lumière immobile et décomposée a toutes les nuances du prisme. Les ciels verts ou roses, qui chez nous s'effacent en dix minutes, durent indéfiniment sous ces latitudes. Les nuits blanches sont des nuits d'arc-en-ciel. De là peut-être une habitude de l'œil aux effets très colorés et une répugnance aux gris. Les mobiliers même, à Stockholm, participent de ce goût des tons frais. La chambre moderne, au Nordiska Museum, est d'un rose aurore. Partout, ce rose, le bleu pâle et le jaune dominant. Quoi qu'il en soit de cette explication géographique, il est assuré que les étrangers du moins ceux du Nord et de l'Est, apportent pour la plupart un élément de peinture violent, coloré, à tendances décoratives, avec toutes sortes de stylisations, très différent du réalisme fin et du modelé gris des classiques français.

Le petit groupe, très restreint, des peintres aujourd'hui illustres, qui furent les fondateurs de la Société, tient presque entier dans une petite salle. Là se trouvent de beaux paysages où M. Henry-Edmond Cross fait vibrer les extrêmes de la couleur, et mêle à une lumière méditerranéenne ces rouges éblouissants qui lui sont propres, et dont il a si souvent illuminé les cimes de l'Estérel. M. Cousturier a une figure de femme. M. Luce, dans sa manière un peu bleue et triste, des vues de Rotterdam et des figures. Là sont les Petitjean, lumi-

neuses figures de femmes dans des paysages; là sont les « synchronies » de M. Sérusier.

M. Signac y a cinq beaux envois. On sait qu'il a été le théoricien des pointillistes, et l'un de leurs chefs. Mais le pointillisme est une méthode et ne suffit pas à caractériser un talent : celui de M. van Rysselberghe est appliqué sur un dessin d'une correction académique; celui de M. Signac s'adapte sur une composition d'un équilibre classique, et il interprète un sentiment exquis de la lumière.

Cette peinture éblouissante est faite par des moyens extrêmement simples. On n'imagine pas une palette moins chargée; comme jaunes, la seule gamme des cadmiums; un seul bleu, qui est de l'outremer; un seul rouge, qui est une laque, et je crois bien que c'est tout. Trois autres tons sont obtenus par le mélange deux à deux de ces couleurs simples; deux à deux et pas davantage : c'est assez dire qu'il n'y a pas un seul gris : mais un vert, un violet, un rose jaunissant. C'est l'extrême éclat de la palette. M. Signac s'attache à garder à ces couleurs toute leur vie. Observez, dans le mélange inévitable avec le blanc, comment la touche est faite. Le pinceau n'a pas tourné en vingt sens les pigments mélangés. Le fil de la couleur vive parcourt encore la pâte blanche; et ce mélange incomplet a une fraîcheur, une sonorité incomparable.

Il y a deux générations de touches. Sous les dernières, qui ont été posées du coup et immobilisées dans leur forme, on distingue très nettement de légères indications, destinées peut-être à faire vibrer celles qui les recouvriront. Le sens des touches est orienté selon les plans qu'elles représentent : vertical dans les murs; horizontal à la surface de l'eau; mêlé en tous sens dans la profondeur du ciel. Cet art, sagement conduit, est appliqué à des formes décoratives : ici c'est la masse magnifique du pin de Bertrand; là c'est le port de Gênes; le tableau est centré par la colonne d'un phare, autour duquel se développent des courbes composées, rochers, nuages, voiles et vaisseaux. A cet art de lumière, le miroir reflétant de la mer, les teintes éclatantes des pavillons, le ciel soufré du soir, offrent naturellement le plus beau des motifs. Les brumes irisées d'un matin sans ombre en forment un autre qui n'est pas moins heureux : c'est dans cette jeune lumière, où toute matière est précieuse, que M. Signac a évoqué Avignon.

C'est un tableau en largeur, sur une toile de 20 à grain fin. Le fleuve coule au premier plan, qu'il remplit de son mouvement horizontal. Un peu au-dessous du tiers du tableau, apparaissent au loin

un pont vers la gauche, à droite des verdure. Au-dessus de toutes ces lignes basses, s'élève dans le ciel une dentelure de tours et de clochers découpés. Le tout flotte dans un air laiteux et vif. Le ciel violet à gauche, et projetant vers le centre des nuées du même ton, tourne vers la droite au vert et au jaune. La matière des murs est le rose même des nuages, tandis que leurs crêtes et leurs ombres sont d'un vert bleu; le pont est jaune citron, les verdure bleuis-



LE PORT DE GÈNES, PAR M. PAUL SIGNAC, DESSIN DE L'ARTISTE D'APRÈS SON TABLEAU
(Salon de la Société des Artistes indépendants.)

santes avec un point orangé où le soleil les pique; un dessin rouge les soutient à l'extrême droite; et l'eau, à la base, mêle dans son flot clair toutes ces clartés.

C'est, pour l'œil le plus sévère, de la très belle peinture. Admirez comme chaque forme est à sa place, et chaque touche dans sa forme. Admirez la nappe égale et profonde que forme cette eau chargée de reflets. Goûtez la fraîcheur de l'air, et l'émotion de la jeune lumière. C'est bien là l'univers vivant, demeure admirable des hommes. La puissance d'un peintre, rivale des puissances du jour, l'a transfigurée comme elles. La plus humble pierre est devenue marbre et gemmé; l'eau et le ciel ont accru leur pouvoir lumineux. Et, tout de même, quand on sort de cet univers de luxe, on regrette un peu les

terres solides et fines exclues de cette palette; devant tous ces cadmiums, on regrette l'ocre jaune, si doré, si chaud à l'œil; devant ces laques, on regrette les roses délicats et tendres de la terre de Sienne brûlée. On a marché sur le pont d'arc-en-ciel où passe le cortège des dieux; on aime ensuite l'argile modeste et le limon.

Dans la même salle, M. Maurice Denis a donné deux tableaux, radieux de cette lumière qu'il a rapportée d'Italie, et qui lui fait un génie à jamais printanier. Sa *Nausicaa* représente sur une plage des jeunes filles, les unes nues, les autres vêtues de couleurs claires. Au premier plan dans l'ombre, sous un rocher, Ulysse nu est encore endormi. Il est impossible d'être baigné de plus gracieux rayons que ceux où resplendissent ces figurines : leur simple modelé, le contours des complémentaires qui les illumine en les dessinant, le naturel et le sentiment de leurs gestes groupés, la clarté qui sourd éternellement de la toile au plâtre dont l'auteur s'est servi, tout concourt à cette poésie élyséenne, tout, et ce don particulier, inanalysable, qui est l'art même de M. Maurice Denis.

Dans le second tableau, qui représente un saint Georges dans un grand paysage peuplé de bonnes gens, le peintre a conservé ce parti d'ombre au premier plan devant un second plan illuminé, que recommandaient les classiques. Et c'est peut-être ce mélange d'esprit classique et de sentiment ingénu, qui est le propre de M. Maurice Denis. Il a, comme Walther, suivi les deux leçons : celle de la nature et celle du vieux livre. Il a étudié les élèves d'Ingres, mais il a gardé un faible pour les peintres heureux et bien doués, et je l'ai entendu qui louait Fragonard. Une de ses idées les plus anciennes était de réduire la peinture aux lignes essentielles, et de n'introduire dans un tableau rien de contingent ou d'inutile. Mais comme sa palette, jadis un peu grise, verte et carminée, a pris de l'éclat ! Que ces rochers roses, qui sont, je crois, ceux de Bréhat, sont lumineux devant cette mer d'un bleu profond ! Il a mis dans ces plans et dans ces figures une composition digne de Poussin ou de Claude. *The child is father of the man*. Déjà à l'académie, M. Jean-Paul Laurens louait ses esquisses. Mais il a gardé une vision innocente.

Le tableau de M. K.-X. Roussel s'appelle *Les Filles de Leucippe*. Dans l'ombre du premier plan, deux femmes nues s'enveloppent rapidement; plus loin, à l'endroit où le point de fuite conduit le regard, deux personnages, pareils à des points d'écarlate, accourent. A droite un grand arbre élégant, jaillissant de l'ombre, s'incline en panache sur le ciel pâlisant; la lumière pose un fil d'or sur cha-

cune de ses longues branches penchées. La matière du carton, qui se prête médiocrement aux effets ensoleillés, a contraint M. Roussel d'aller jusqu'au bout des ressources de la palette, et de charger les branches éclairées de jaune pur. Le résultat est que l'arbre tient médiocrement à l'ensemble. Mais tout le premier plan est délicieux. Dans le groupe des Indépendants, M. Roussel, plus qu'aucun peintre, a eu en main toutes les ressources du dessin le plus souple et le plus sûr. Ajoutez la finesse d'une couleur charmante, la grâce des gris teintés et étoffés, un sentiment de la nature où mille figurines, vivant de la vie des antiques satyres, glissent, dansent et tournoient. Ainsi, l'an dernier, il avait fait ramper un faune dans un ravin plein de soleil. Cette vie se mêle chez lui à une solidité, et cette facilité à une tenue, qui en font un classique.

Il y a, enfin, dans la même salle de charmants envois de M. Lebasque. Sur quelque éperon de colline, baigné d'air rose et bleu, au sommet d'une arête herbue où le soleil joue en mille tons, une jeune femme, qui porte une ombrelle d'un vert vif, élève sa forme charmante sur les mauves lointains

des montagnes; un arbre incliné dispose à sa droite quelques verdures et un tronc brunissant; deux enfants jouent, vêtus l'un de rose, l'autre d'un jaune orangé : fraîcheur de lumière et grâce de geste.

Un autre tableau, par un jour brillant et nuageux, montre une prairie, où l'inégalité du ciel se réfléchit. Ensoleillée par places, elle paraît rose et d'un jaune blanc; ailleurs elle est bleuie d'ombres portées. Des saules opposent leurs faces éclairées à leurs faces ombreuses. Tout est mouvement dans cette clarté agitée. Trois petites filles et une chèvre jouent parmi des fleurs.



L'ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE,
PAR M. K.-X. ROUSSEL

(Salon de la Société des Artistes indépendants.)

Deux autres toiles représentent des enfants. Les uns, au pied d'un arbre, mangent des raisins avec une grâce sauvage et faite de vérité. Cette petite jambe nue, repliée et mouvante, ces mains attentives, c'est l'enfance même. Et quelle naïveté encore dans cette fillette qui lit, et qui est par surcroît d'une charmante peinture ! Que ces œuvres sont plus près des maîtres, et de la grande tradition, que la peinture des académiciens !

M. Bonnard n'a envoyé qu'une carte de visite : un petit croquis de rue, vu de haut, d'ailleurs extrêmement joli ; M. Vuillard, un pastel ; M. Marquet, deux tableaux qui ne sont pas des meilleurs, où il faut bien constater des qualités, mais où l'œil prend vraiment peu de plaisir. Sa vue du Vésuve est une toile où, dans une pâleur verdissante, le cratère et la Somma dessinent au loin la ligne écrite de leur double sommet. Sur l'eau laiteuse, quelques bateaux posent leurs formes noires. L'un a une voile jaune. Au premier plan, dans une petite barque, un homme debout manœuvre les deux rames. Ce n'est pas un tableau très artiste ; mais, comme on dit en jargon, c'est « très peintre ». La glauque et blanche surface de l'eau moirée, les reflets brisés, olivâtres et gras, tout est en place, à la fois liquide, consistant, solide et en mouvement. C'est l'œuvre secondaire d'un peintre très bien doué. M. d'Espagnat a plusieurs toiles où se retrouvent ses qualités charmantes de décorateur, mais dont la couleur rouge est de plus en plus bouchée et sale.

S'il fallait dans l'ensemble définir les tendances d'une exposition si diverse, on ne laisserait pas d'être embarrassé. L'impressionnisme des Monet et des Sisley y paraît comme une école presque éteinte. On trouverait extrêmement peu de tableaux de leur manière. *L'Après-midi de septembre* de M^{lle} Jenny Montigny pourrait en servir de type. C'est un paysage d'arbres ensoleillés, d'herbe moitié ombre et moitié lumière, et de meules de la pure facture divisionniste.

Au contraire, les partis décoratifs dans la manière de Gauguin abondent. Là, plus de complémentaires. De grandes taches colorées, dessinées par des cernes simplifiés ; elles s'adaptent, se font valoir, et composent un ensemble. J'en citerai comme exemple, entre mille, les envois de M. Manzana-Pissarro. Des femmes couleur de terre et d'orange, vêtues de robes éclatantes, sont assises au bord d'une mer bleue, sous des fruits suspendus. L'une est drapée d'une étoffe blanche à fleurs roses, l'autre est vêtue de bleu et de jaune à fleurs rouges. Une autre est couverte d'un violet, dont le pourpre ne se trouve que dans les vitraux, et la mer elle-même est faite d'une matière

composée, à la fois blanche et bleue, qui semble un oxyde métallique.
De ces stylisations, il en est que j'avoue que j'entends mal.



LISEUSE, PAR M. HENRI LEBASQUE

(Salon de la Société des Artistes indépendants.)

Telle est la lourde peinture, qui a de chauds admirateurs, de M. Othon Friesz. M^{lle} Laurencin recoupe des têtes en ogive dans une fumée

grise et bleue. C'est un caprice auquel il n'y a rien à redire, s'il lui plaît; et c'est un art qui échappe à toute critique. M. Gottlieb peint des *Pietà* dont le mysticisme dépasse de beaucoup le plaisir qu'il donne. Un autre ébranle des cathédrales, et peint sur la toile un damier de fragments et de hauts piliers qui tomberaient s'ils avaient une substance. M^{lle} Vassilieff compose des *Harmonies d'âmes* fort au delà de l'entendement du commun. Que d'autres encore doivent une apparence de style à des simplifications qui se produisent automatiquement! Au travers de tout cela, que de talent encore! Les toiles de M. Marinot déconcertent par la violence de ces étendues plates, où des cartons de vert, plus éclatants que des cristaux de sulfate de fer, voisinent avec des compartiments d'un violet tragique ou d'un jaune foudroyant. Le dessin est quelquefois surprenant. Une femme s'appuie sur un bras qui ressemble à une jambe. Une autre a le coude plus large que le col. Et pourtant, dans ces figures simples, et serties de plombs, dans l'accord de ces tons plats, quelle gravité et quelle noblesse! Quel charmant sujet de tableau, ces quatre femmes diversement disposées sous un arbre! L'arbre noueux, incliné et bas, étend ses ramures sur tout le haut de la toile. Une femme assise au pied du tronc nous fait face et tient gracieusement un enfant. Une autre, étendue et vue de dos, prolonge le dessin vers la droite. C'est là que les deux dernières le relèvent et l'achèvent. Elles sont debout, l'une appuyée à l'autre, et celle-ci à l'arbre même. Ainsi la composition se referme et forme une ellipse colorée, à travers laquelle on aperçoit un ciel et des terrains clairs. — Et dans les envois du même auteur, quelle charmante esquisse où court une figure près d'une figure étendue!

On reconnaît aisément, sous un métier qui déconcerte, la science et la réussite. M. van Dongen a exposé une femme en bleu et un clown en rouge. Il fait un tableau entier d'un seul ton qu'il emploie à l'état pur, sans modelé et sans ombre. Cette femme est donc d'un bleu farouche et nu, d'un bleu maximum. Son châle est dessiné par l'enroulement de ses dessins blancs, qui sont aussi du blanc absolu. Les traits de la face pâle sont marqués par un dessin presque noir. Mais dans cette convention — et toute peinture est une convention — l'impression est juste et bien d'ensemble. Que faut-il de plus? Et la simplicité de ces moyens difficiles ajoute à la puissance de l'effet.

On parle de style, et on pense aussitôt à M. Henri Matisse. Il a envoyé une figure de jeune fille dans sa manière ordinaire, c'est-à-dire en teintes plates. Elle est debout derrière une table. Elle a un corsage vert d'eau, et une jupe brune. La table est d'un jaune d'ocre

foncé. Ces deux lourdes taches, brun et jaune, opaques, bouchées et peintes comme on peint une porte, sont un défi à toutes les idées courantes sur la peinture. La figure doit à sa simplicité un air



LE REFLET, PAR M. HENRI MANGUIN

(Salon de la Société des Artistes indépendants.)

pensif et recueilli. De sentimentaux oignons de tulipe sont posés sur la table. Ce coloriage ne suffit évidemment pas à donner une idée de l'art de M. Matisse. Beaucoup de ses toiles sont réunies à Paris, chez des amateurs américains. Deux au moins de ces œuvres

enchanteraient le critique le plus difficile. L'une est une figure de femme entre des verdure colorées par un merveilleux soleil matinal, dans un air plein d'ozone. L'autre ne ressemble pas du tout à un Matisse. C'est une figure de femme modelée dans des bruns, au fond d'un atelier gris; le jour descend par un vitrage dans le toit; et cette figure est d'un jet, d'une poussée du sol jusqu'à la tête, où paraît vraiment un maître. Dans la même collection se trouvent les figures nues le plus bizarrement dessinées. Leurs admirateurs les expliquent en les disant éginétiques. On dirait aussi bien des dessins du ^{xii}^e siècle. Et, à tout prendre, on peut dire à peu près ce qu'on veut. M. Matisse a un atelier et des élèves. Il paraît qu'il les fait dessiner très sévèrement. Cependant, dans la même salle, quelle belle étude de femme de M. Manguin! Quelle plénitude de dessin, quelle puissance et quel éclat de couleur!

Les fondateurs mêmes du groupe indépendant ont eu peu de disciples directs. M. Jaulme se souvient évidemment des premiers Maurice Denis, quand il peint des personnages, des cyprès dans des jardins gris vert et roses, d'une couleur sourde et harmonieuse. Les pointillistes sont presque sans postérité. Ceux qui emploient leur procédé, comme M^{me} Chauchet-Guilleré, y mettent, dans l'emploi des complémentaires, une naïveté excessive. Ce n'est pas au pointillisme, malgré l'apparence, que se rattache le métier si curieux de M. Crotti. On n'a pu manquer de remarquer ces grandes toiles claires, frémissantes d'une lumière safranée. Des figures, légèrement indiquées d'un trait bleu pâle, se dessinent souvent fort élégamment. La couleur est posée par petites touches égales, éloignées et qui sont loin de couvrir le fond. Leurs files sont horizontales, ou courbées dans le sens de la forme. Elles mouchettent d'un seul ton la surface entière d'un corps. L'aire d'une vaste prairie, ainsi semée d'un jaune soufre, porte trois petites nymphes attentives et animales, et un faune qui les charme en jouant de la flûte. Qu'un procédé si extraordinaire, par la seule inflexion des alignements, réussisse à modeler ces corps dans une clarté générale, c'est un résultat charmant. Des reflets dans l'eau, gris et bleus, peints dans le même esprit, avec une maison et des arbres, forment un exquis petit tableau.

On est obligé, quand on parcourt cette exposition, et si on veut la comprendre, de tenir un grand compte des procédés et des matières : ils en sont une des raisons d'intérêt. On n'expliquerait ni les Maurice Denis si l'on ne tenait pas compte de la toile absorbante, ni le Roussel si l'on ne tenait pas compte du carton. C'est sur carton que beaucoup

de Bonnard, de Vuillard, de Vallotton sont exécutés. Cette matière a tenu un rôle considérable dans l'évolution de tout un groupe.

C'est sur carton aussi que sont peints les quatre paysages de M. Lépine. La caractéristique de cette matière est de ne pas souffrir de retouches. Ces paysages sombres, lumineux et forts ont donc été peints du coup, par touches carrées ou rectangulaires, quelquefois allongées en virgules, mais toujours demeurées en place. Le plus souvent elles ne se rejoignent pas, et elles ne se recouvrent jamais; on entrevoit dans leurs interstices le fond gris et nu, et cet espacement allège singulièrement la peinture. Les quatre toiles sont peintes à l'heure du soleil jaune et du ciel vert; ce sont des maisons en ruines dans des roches, une ferme, une petite ville étagée au bord d'une rivière et dominée par le clocher de l'église. Le ciel vespéral est habité de gros nuages dorés. De forts partis d'ombre font un paysage tout en saillants et en retraits accusés. Des pans de murs s'illuminent, des toits rouge brun ont un éclat sombre et soutenu, et les reflets dans l'eau déjà sombre acquièrent le maximum de leur puissance.

Les envois de M. Chapuy, dans la même salle, donnent mieux encore le sentiment des effets que permet le carton, et font quelquefois souvenir des intérieurs de M. Vuillard. Dans un lit à courte-pointe claire, devant le fond d'un mur clair, tendu d'étoffes à dessins roses et bleus, une femme coud, lit ou dort. Les valeurs, qui se rapprochent et s'éclaircissent à mesure que la peinture sèche, s'accordent, pour ainsi dire, spontanément entre elles, s'affinent d'elles-mêmes, et s'arrangent en une harmonie charmante et toujours juste.

Les paysages de M. Le Liepvre sont d'une autre recherche. Neveu d'un peintre mort trop tôt, celui-ci est un des artistes les plus intéressants de sa génération. Il a travaillé sur les bords de la Loire, de la Vienne et, depuis quelques années, de cet affluent de la Creuse qui se nomme l'Anglin. On devrait toujours, en étudiant un paysagiste, tenir un compte extrême des conditions de lumière, de climat et de sol. Il est impossible de comprendre la mollesse des Cazin si on n'a pas foulé le sable blanc de Berck, où les formes moutonnantes cèdent sous le pied, se défont pour se refaire et portent sur leur face glacée d'argent un manteau bleu d'« oyats ».

M. Le Liepvre a envoyé des chênes poussés sur le tuffeau tourangeau, et des paysages de calcaire poitevin où les parois de roches blanches enferment en profondeur une eau bleue. Sur une toile légèrement préparée au blanc de Meudon, il a travaillé au pastel : fixant ces pastels et reprenant sur la surface fixée, il est arrivé à une

puissance d'effet qui atteint et dépasse celle de l'huile, servie, d'ailleurs, par une tenue des masses et une beauté de dessin qui sont d'un grand style.

M. Fornerod n'a envoyé que des natures mortes un peu inégales au succès qu'il a eu l'an dernier. Mais sa peinture reste franche et colorée. Celle de M. Castelucho, si grasse et si brillante, rappelle bien plus les envois de quelques-uns de ses compatriotes à la Société Nationale que l'aspect ordinaire des Indépendants. Elle y est tout à fait isolée. Il a six panneaux de sujets variés : un torse nu, voilé de gaze jaune ; une femme à sa toilette, un enfant et des géraniums. En bas, à gauche, une figure blonde, presque adolescente, vue de haut et de dos, regarde par-dessus l'épaule. Il n'y a pas de plus joli geste que celui d'une femme qui regarde derrière soi ; la tête termine en l'arrondissant le mouvement des vertèbres ; les épaules et les hanches compensent leurs mouvements ; toutes les courbes se soutiennent et s'intègrent. Et il y a une espèce de poésie à ce que ce geste charmant soit le plus mélancolique et regarde vers le passé.

La figure de M. Castelucho est assise et un peu renversée, un genou levé et tenu entre les mains nouées. La lumière qui vient d'en haut illumine les courts cheveux blonds de chérubin, nourrit la courbe brillante à l'épaule, met une tache au-dessus de la rotule, un fil clair le long d'un avant-bras, et s'étale enfin sur la draperie blanche du siège. Tout le reste du corps est modelé dans un demi-jour, à grand coups de pinceau qui pose des barres plus encore que des touches. Le pli sous le sein, l'ombre de l'aisselle, les doigts, sont indiqués d'un accent de rouge indien ; les yeux par une tache bleue. Tout est sommaire et bien venu. La mise en page est des plus heureuses. La tache d'or des cheveux, attirant le regard, relie le bas du tableau, tout bleuissant et verdissant, à l'atmosphère du haut, qui est violette et touchée de jaune.

Après, M. Castelucho a placé une amusante impression de théâtre. Un faisceau projeté de lumière blanche découpe en pleine toile, au centre et un peu à gauche, son rond magique où brille une forme dansante. Tout autour, la scène n'est qu'une agitation de bleus profonds et de verts, traversés de quelques roses. Un cadre d'or est formé par la rampe et la herse. Leurs reflets éclairent une avant-scène ; la courbe rouge, formée par le bord des loges, écarlate près de la scène, se fonce en s'approchant de nous et tourne à une pourpre violette. En bas, dans la salle obscure, entre les masses du public, on distingue, plus claires, les allées et le tapis.

On revient dans ces salles, et à chaque visite on aperçoit de nouvelles études qui, sans appartenir à aucune école, sans autre intention et sans autre volupté que celle de bien peindre, sont char-



BORD DE LOIRE, PAR M. JEHAN LE LIEPVRE

(Salon de la Société des Artistes indépendants.)

mantes. Les envois de M. et de M^{me} Oberteuffer sont de cette sorte : il y a un charmant portrait d'enfant, d'un dessin un peu fantaisiste, mais extrêmement agréable de sentiment et de couleur; il y a une

nature morte, pot de grès gris, anthémis, toute une gamme sourde et fine, avec un bol de cuivre jaune. M. Tarkhoff a peint en quelques touches, à l'essence, sur un morceau de carton, une très délicate et charmante étude d'enfant dans un berceau. M. Diriks a envoyé, avec les paysages qu'on a accoutumé d'admirer, une très belle esquisse de figure, qui est, si je ne me trompe, son propre portrait. En face de jolies scènes de M. Diet, on a placé les tableaux de Montmartre, si vrais et si savoureux, de Lempereur.

M^{lle} Dannenberg a envoyé des tableaux d'une couleur fine et d'une jolie composition, figures au bord de la mer, enfants dans une ferme au soleil. Voici un coin du Luxembourg, sous les balustres couronnés de verdure automnales, et qui s'élèvent de gauche à droite. A cette courbe se rapporte dans le bas du tableau une courbe symétrique d'ombre portée, qui découpe sur le sol clair la forme projetée par les vases. Dans cet ensemble s'inscrit le terrain d'un jaune fin et un peu verdissant, avec çà et là des groupes blancs, des nourrices noires, un enfant vêtu d'écarlate.

La petite exposition de M. Harison est charmante. Celle de M^{me} Boylesve est délicieuse. C'est un petit coin de canal à Venise, avec des murs roses, une eau verte, des volets verts, des ombres, et quelques reflets chair. C'est dans l'ombre déjà longue du soir, un mur de ferme d'un jaune charmant, qui retient la lumière. Un haut toit rose le surmonte, où court une vigne vierge qui fait des taches couleur de sang. Point de ciel; la maison s'appuie à des verdure, et s'enveloppe d'un air d'intimité. — Le joli tableau encore que cette petite fille sage, assise et vue de dos, qui travaille dans une salle recueillie. Sur son pupitre vert d'eau, elle a assis sa poupée. Deux livres sont tombés. Elle a une robe d'un bleu ardoisé, des cheveux doux et blonds. On sent le calme de l'air et le silence. La qualité propre de ces envois est une lumière extrêmement fine, conforme à l'heure et au lieu, une atmosphère qui se respire aisément, un sentiment qui paraît dans la douceur du ton et qui s'exprime par une peinture franche, aimable et simple.

On trouverait bien d'autres tableaux dignes d'être goûtés. Sans doute il faut y regarder avec précaution. J'ai vu des études, qui dans l'atelier étaient franchement nulles, prendre ici un air. J'ai vu de petits modèles, promus à une dignité nouvelle et adroits comme des midinettes, peindre en fort peu de temps de menues natures mortes, avec ce goût charmant que les femmes mettent à chiffonner un chapeau. D'autres arrivent au recueillement par les

fautes de dessin. Beaucoup bénéficient du charme que garde aisément une esquisse. Soit : mais quand on a dit tout cela, il reste deux choses : d'abord la franchise du morceau peint : ici plus qu'à aucune autre exposition, la saveur de la touche, le charme de la note colorée existent en soi, s'assemblent et font des tableaux qui n'ont pas d'autre raison d'être. En second lieu, chez les artistes qui comptent ici, il y a un sentiment du style, et une obéissance du détail à ce style, qui est l'art même. C'est la marque des maîtres. Par la composition et l'unité, par la naïveté, et par la grandeur de l'effet, un Denis, un Signac sont incomparablement plus près des classiques que ne le sont les académiciens. On connaît la curieuse anecdote de Manet copiant le *Déjeuner sur l'herbe* sur la mise en place d'une œuvre de Raphaël. L'anecdote est symbolique. Elle se vérifie constamment dans les musées. C'est par les révolutionnaires que se maintient et se continue sans défaillir la tradition.

II

LE SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

La Société Nationale des Beaux-Arts passe, au contraire des Indépendants, pour un salon extrêmement fermé, aristocratique et choisi. Longtemps le public a cru y démêler des doctrines avancées. On disait : « les peintres du Champ-de-Mars », et on pensait à un impressionnisme violet. Cet impressionnisme s'est évaporé dans l'air léger. On a à la Nationale le sentiment de regarder une peinture très bien faite, solide et d'une facture toute classique. Il est bien difficile d'appliquer à des Salons des épithètes d'ensemble : mais il semble qu'en face de l'académisme des Artistes français, il règne à la Société Nationale un certain réalisme, varié suivant les tempéraments, ici plus savoureux, là plus élégant, là presque sentimental, là robuste et populaire, là épanoui, mais qui reste enfin du réalisme.

On trouve dans ces salles bien disposées, parmi ces tableaux heureusement placés, le minimum de déchet. Presque tout mérite d'être regardé. Quelques toiles très faibles sont inévitables : erreurs ou complaisances du jury, nullité de quelques associés. D'autres éléments médiocres datent de la fondation, qui a rassemblé, comme toujours, des talents extrêmement mêlés et fort disparates. Le temps élimine peu à peu ces effets de la première heure. Il amène en même temps d'autres causes de faiblesse. Il vieillit des artistes

excellents, dont la décadence demeure respectable. Le recrutement qui comble les vides est en général excellent. Il se fait en très grande partie par les meilleurs éléments des Indépendants.

Nous retrouvons avenue d'Antin un grand nombre de ceux que nous avons vus dans les baraquements du Cours-la-Reine; et nous les y retrouvons souvent avec des envois plus importants et des toiles plus soignées : fâcheuse inégalité. Les deux femmes qui se battent, de M. Castelucho, sont certainement supérieures à l'exposition que nous avons décrite. J'en dirai autant des tableaux de M^{lle} Stettler, et d'autres encore. Ceux de M. Lépine se ressemblent exactement. M^{me} Boylesve, M. Le Liepvre, ont des envois excellents.

C'est encore des Indépendants, quoiqu'il n'y ait pas exposé cette année, que vient M. Guérin, avec deux tableaux, qui ne sont pas les meilleurs de ce maître à la peinture si franche, si solide, si bien posée et souvent si harmonieuse. Depuis longtemps, M. Guérin a une extrême influence sur tout un printemps de jeunes peintres. Cette influence ne saurait être qu'excellente; ceux qui la suivent y apprendront une probité exacte, un beau sentiment de la matière et de la couleur. Mais l'emprunt le plus glorieux que la Société Nationale ait fait aux Indépendants est M. Maurice Denis. Il a ici quatre grands tableaux. L'un, blond et riant, est formé de ces figures nues au bord de la mer, motif qu'il aime et dont nous avons déjà défini le style. Un autre représente, dans un bois sacré au sol parsemé de violettes, des figures attentives aux accents d'une lyre; le troisième, dans un paysage du soir, au bord de la mer; Jésus enseignant la famille du peintre; le dernier, Jeanne d'Arc communiant. Il est impossible de mettre dans le geste plus de vérité et plus de sentiment. Il est impossible que la peinture soit plus égale à son sujet. Les mots usuels de la technique sonnent faux devant ces œuvres sincères. La piété, la tendresse leur donnent un charme vivant; ainsi peignaient les vieux maîtres, qui avant de représenter le Christ en croix, faisaient une prière et, le tableau fini, versaient des larmes. On annonce pour l'an prochain une traduction des *Fioretti* illustrée par M. Maurice Denis. Saint François en sera content.

HENRY BIDOUC

(*La suite prochainement.*)



Maurice Denis, 1905.

(Société nationale des Beaux-arts, — Salon de 1905.)

excellents, dont la décadence demeure respectable. Le recrutement qui comble les vides est en général excellent. Il se fait en très grande partie par les meilleurs éléments des Indépendants.

Nous retrouvons avenue d'Antin un grand nombre de ceux que nous avons vus dans les baraquements du Cours-la-Reine; et nous les y retrouvons souvent avec des envois plus importants et des toiles plus soignées : fâcheuse inégalité. Les deux femmes qui se battent, de M. Castelucho, sont certainement supérieures à l'exposition que nous avons décrite. J'en dirai autant des tableaux de M^{lle} Stettler, et d'autres encore. Ceux de M. Lépine se ressemblent exactement. M^{me} Boylesve, M. Le Liepvre, ont des envois excellents.

C'est encore des Indépendants, quoiqu'il n'y ait pas exposé cette année, que vient M. Guérin, avec deux tableaux, qui ne sont pas les meilleurs de ce maître à la peinture si franche, si solide, si bien posée et souvent si harmonieuse. Depuis longtemps, M. Guérin a une extrême influence sur tout un printemps de jeunes peintres. Cette influence ne saurait être qu'excellente; ceux qui la suivent y apprendront une probité exacte, un beau sentiment de la matière et de la couleur. Mais l'emprunt le plus glorieux que la Société Nationale ait fait aux Indépendants est M. Maurice Denis. Il a ici quatre grands tableaux. L'un, blond et riant, est formé de ces figures nues et saines, si simples, si pures, qu'il aime et dont nous avons déjà défini le style. Un autre représente, dans un bois sacré au sol parsemé de violettes, des figures attentives aux accents d'une lyre; le troisième, dans un paysage du soir, au bord de la mer; Jésus enseignant la famille du peintre; le dernier, Jeanne d'Arc communiant. Il est impossible de mettre dans le geste plus de vérité et plus de sentiment. Il est impossible que la peinture soit plus égale à son sujet. Les mots usuels de la technique sonnent faux devant ces œuvres sincères. La piété, la tendresse leur donnent un charme vivant; ainsi peignaient les vieux maîtres, qui avant de représenter le Christ en croix, faisaient une prière et, le tableau fini, versaient des larmes. On annonce pour l'an prochain une traduction des *Manetti* illustrée par M. Maurice Denis. Saint-François en sera comblé.

HENRY BIDOU

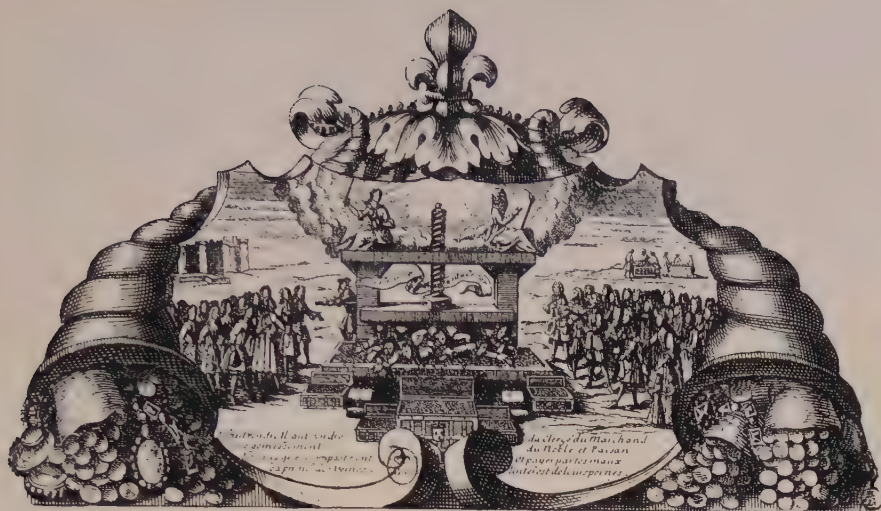
(La suite prochainement.)



Maurice Denis, pinx.

ORPHÉE

(Société nationale des Beaux-arts. — Salon de 1910.)



LE PRESSEUR DES ÉPONGES DU ROI
ESTAMPE ANONYME DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE
(Cabinet des estampes, Paris.)

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE)

DANS les histoires générales de la caricature¹, le chapitre consacré aux pièces satiriques du XVIII^e siècle en France manque souvent ou se réduit à quelques estampes relatives aux Jésuites, au système financier de Law et aux modes. Elles sont signalées rapidement, comme s'il fallait passer presque sans transition du règne de Louis XIV à l'époque révolutionnaire. Il sem-

1. Malcolm, *The historic alsketch of the art of caricaturing*, Londres, 1813; — Jaime, *Musée de la caricature*, Paris, 1838, 2 vol.; — *La Caricature* (Magasin pittoresque, t. XL, 1872); — Thomas Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875; — Ebeling, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, Leipzig (éd. de Flögel), 1862; — Champfleury, *Histoire de la caricature ancienne et moderne*, Paris, 1865-1874, 3 vol.; — James Parton, *Caricatures and other comic art in all times and many lands*, New-York, 1877; — J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, 1888; — Arsène Alexandre, *L'Art du rire et la Caricature*, Paris, 1892; — Veyrat, *La Caricature à travers les siècles*, Paris, 1895; — Bayard, *La Caricature et les caricaturistes*, Paris, 1900; — Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Berlin, 1902; — Robert de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie*, Paris, 1902; — Paul Gaultier, *Le Rire et la Caricature*, Paris, 1906.

blerait qu'après une longue éclipse la caricature n'ait recommencé à exciter la curiosité du public qu'au moment de la Révolution. On croirait qu'avant cette période, durant tout un siècle où l'esprit satirique se manifestait par des libelles et des pamphlets, aucun artiste ne se soit senti poussé à cette ironie du dessin, si propre au tempérament français.

Cette ironie, malgré sa délicatesse, restait indifférente à tout scrupule moral. Quand la corruption qui se dissimulait à la fin des dernières années de Louis XIV apparut en pleine lumière sous la Régence, on fut frappé des scandales qui éclatèrent dans la noblesse et du relâchement de ses mœurs; mais ce qui mettait les consciences en repos, c'était de commettre le mal en bonne compagnie.

Le seul souci est de plaire et cette nécessité impose aux caricaturistes qui travaillaient pour la haute société d'alors l'habitude d'éviter tout ce qui pourrait trahir une prédication morale comme le faisait ailleurs William Hogarth¹. Bien que la noblesse soit entêtée d'anglomanie, qu'elle imite de l'Angleterre les costumes, les clubs, les jardins, les soupers, bien qu'elle goûte même le réalisme du *Tom Jones* de Fielding et les railleries grossières du poème d'*Hudibras* de Butler, elle ne montre pas le même engouement pour les tableaux de morale en action, de la *Vie d'un libertin*, du *Mariage à la mode*, des *Progrès de la cruauté*, et pour des caricatures dont quelques-unes sont d'une tendance nettement gallophobe.

La crudité de ces scènes brutales semble dépourvue d'attrait pour ce public frivole, mais affiné par la vie de salon, qui leur préfère des railleries d'une forme enjouée et plus élégante. L'école française n'est pas tributaire de l'école anglaise. La caricature en France a de bien plus lointaines origines. Dès les premières productions du Moyen âge elle apparaît sous la forme populaire commune aux plus anciennes nations, qui consiste à prêter aux hommes les traits des animaux et à attribuer aux animaux quelques-uns des traits de la physionomie humaine. Sous l'influence des pastorales à la mode, ces animaux ont pris les manières des gens du bel air et semblent aspirer au bon ton. L'image satirique, en France, a un style qui lui est propre. Ses allégories, ses symboles, cette représentation humaine des animaux, tous ces procédés viennent des artistes du Moyen âge et sont dans la vieille tradition française. Ils se sont adaptés au goût nouveau qui a transformé l'estampe.

1. Outre les monographies consacrées à Hogarth, voir Augustin Filon, *La Caricature en Angleterre*, Paris, 1902.

A côté de ces pièces satiriques se rencontre un ensemble de gravures et de dessins représentant des portraits-charges. Ce sont les caricatures proprement dites, originaires d'Italie, mais appropriées au génie français. Ce qui distingue les caricaturistes français du xviii^e siècle, c'est une causticité qu'adoucit la ténuité du dessin. Leur galerie de portraits ressemble à cette série d'esquisses piquantes qu'on trouve sous la plume légère et malicieuse de la



LE SINGE LOYALISTE ET LES DINDONS

ESTAMPE ANONYME DU XVIII^e SIÈCLE

(Collection de M. Gazier)

marquise de Caylus, dans son petit livre de *Souvenirs* publié en 1770, avec des notes et une préface de Voltaire. Elle possédait l'art de tout dire en effleurant, sans avoir l'air d'y toucher, sachant saisir les objets au vif. « M^{lle} de Jarnac », écrit-elle, « avait, disait-on, un beau teint pour éclairer sa laideur. » En deux lignes le portrait est achevé ; en deux coups de crayon les maîtres du xviii^e siècle trouveront de ces traits-là. Ils les esquisseront sans les appuyer, cherchant à offrir à une société sceptique un art susceptible de répondre à la grande préoccupation de l'époque : s'amuser. Cette gaieté, qui ne va pas jusqu'au rire épanoui, mais s'arrête à un sourire désabusé et moqueur, se glisse à ce moment dans ces charges à la fois

gracieuses et railleuses qui ne sont pas encore appelées des caricatures.

Le terme ne se rencontre ni dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, ni dans la deuxième de 1718, ni dans la troisième de 1740, ni dans le *Dictionnaire historique* de Bayle (éditions de 1697, 1702, 1720, 1741), ni dans le *Dictionnaire étymologique* de Ménage (1750). C'est seulement en 1762 que l'Académie introduit ce mot dans la quatrième édition de son *Dictionnaire*. Encore se réfugiait-elle derrière les peintres : « Caricature, terme de peinture emprunté à l'italien. C'est la même chose que charge en peinture. » L'*Encyclopédie*, dès 1764, n'hésitait pas à dire que ce mot est francisé de l'italien *caricatura*. « C'est ce qu'on appelle charge. » Watelet, en 1792, le définissait ainsi dans son *Histoire de l'Académie royale de peinture* : « Imitation ironique et même burlesque de la nature (de *caricare*, charger). » Si ce terme attendit longtemps avant d'être admis dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, il fut usité bien souvent dans le langage courant de la conversation. C'est ainsi que, dans les lettres écrites par M^{me} de Pompadour¹ à son frère pendant son voyage en Italie, le mot est employé par elle avec un sentiment de dédain pour un genre qu'elle considérait peut-être comme dénué de tout élément artistique. « Je vous dirai », écrit-elle en 1750, « que j'ai trouvé votre caricature effroyable. Le Roi l'a trouvée de même et personne ne vous y a reconnu, ni pas un de vos gens. Je me soucierai peu de posséder ce talent. » Elle devait penser qu'il y avait un médiocre talent à représenter la laideur des gestes, le comique des attitudes, mais elle ne semblait pas se douter que dans cet art du rire l'opposition pouvait dissimuler une arrière-pensée politique.



LA CARICATURE POLITIQUE

Au xviii^e siècle, l'opinion publique devient une force et en France le gouvernement craint qu'on ne cherche à parler aux yeux du peuple par des estampes politiques. Des ordres très rigoureux furent donnés pour les faire saisir, brûler, réduire en pâte, et pour condamner leurs auteurs au bannissement, à l'emprisonnement ou aux galères. Rares sont les exemplaires qui ont échappé au pilon et au feu. Ils sont

1. Correspondance de M^{me} de Pompadour avec son frère, Paris, M. A. P. Mallassis, 1878 : lettre du 13 juin 1750.

d'une extrême liberté et il est permis de croire qu'ils ont été publiés à l'étranger et surtout en Hollande et en Angleterre¹.

Le régime de la presse en Angleterre n'est pas le même qu'en France : chacun a le droit d'imprimer ce qui lui plaît. Si l'opposition se sert de cette liberté pour faire connaître son opinion, l'auto-



LA DÉROUTE DES AGIOTEURS OU LE VICE CHASSÉ DE LA FINANCE
GRAVURE ANONYME DU XVIII^e SIÈCLE

(Musée Carnavalet.)

rité voit là un moyen de s'affermir en excitant contre l'étranger certains talents sarcastiques. Rouquet², voyageant à Londres au

1. Hatin, *Les Gazettes de Hollande et la presse clandestine au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, 1865. Cf. Bibliothèque Nationale, collection Anisson, mss. 22 217 à 22 225 : *Mémoires sur les abus qui se commettent au sujet de l'entrée des livres et estampes venant de pays étrangers en France*.

2. Rouquet, *L'État des arts en Angleterre*, Paris, 1755. Voir aussi dans les archives du ministère des Affaires étrangères, fonds Angleterre, n^{os} 404, 411, 417,

milieu du siècle, trouve plusieurs de ces images très amusantes et admire combien Hogarth sait dans ses tableaux censurer le ridicule et le vice par des traits « fins et exacts » : « Ses ouvrages », dit-il, « sont souvent un peu chargés pour des yeux étrangers, mais toujours pleins d'esprit. » L'esprit, c'est ce qui est le plus capable de séduire un Français. Mais le caractère patriotique des œuvres anglaises, où respire la haine contre tous les peuples susceptibles d'entraver l'expansion nationale, échappe à sa perspicacité. S'il est frappé de la popularité des images satiriques que les libraires vendent et même louent au public, il semble négliger leur caractère politique et se contente de goûter leur aspect humoristique. Ce qu'il aurait pu remarquer, c'est qu'en France l'horizon de l'artiste est plus limité et ne paraît pas s'étendre au delà des frontières. Le cercle de ses attaques est restreint. Sa verve frondeuse ne s'en prend qu'à quelques-uns de ses compatriotes et il n'hésite pas à courir le risque d'une lettre de cachet¹ pour faire vendre « sous le manteau » des planches injurieuses pour le roi, la cour, la noblesse, le parlement, le pape, la religion, les jésuites et les jansénistes. On a dit que la France était une monarchie absolue tempérée par des chansons; on pourrait ajouter : par des caricatures.

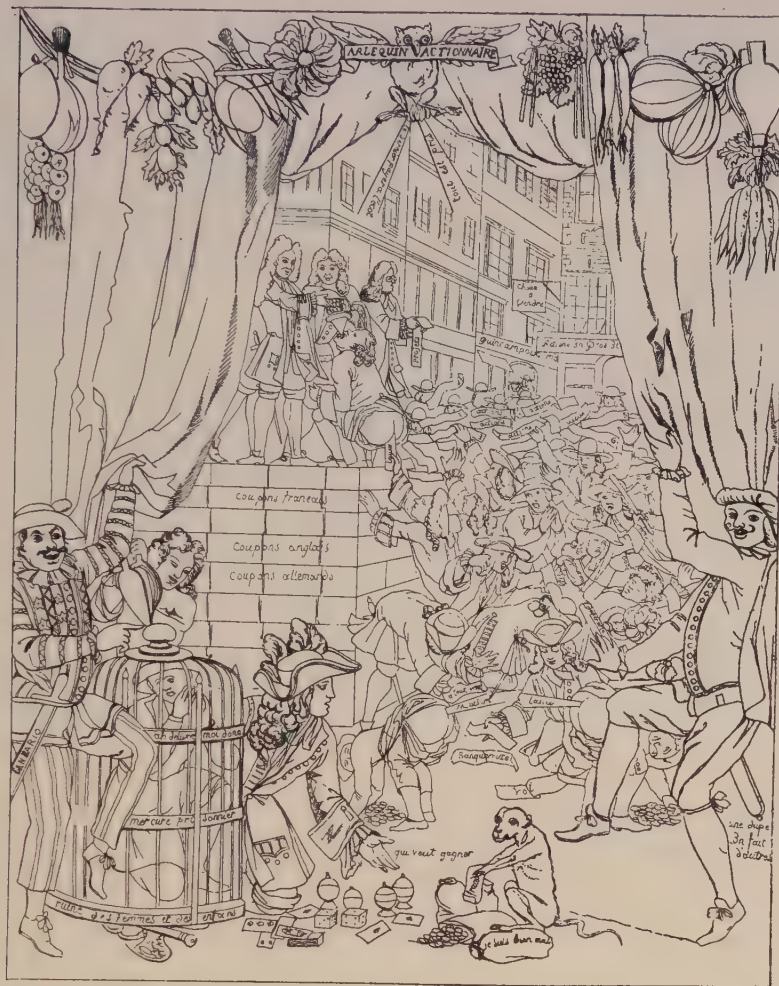
Les estampes sur les finances et le système de Law. — En 1704, Larmessin était accusé d'avoir gravé et fait distribuer une estampe représentant un homme qui vomissait et une femme qui le soutenait. Au-dessus de la figure de l'homme étaient imprimés les mots « le roi »; au-dessus de celle de la femme on lisait « M^{me} de Maintenon »². D'autres gravures un peu postérieures offrent, à défaut d'intérêt pour l'art, des documents très importants pour l'histoire de l'estampe satirique en France. Elles expriment le mécontentement contre la banqueroute déguisée à laquelle procèdent les ministres

423, 425, 537, 548, la description de plusieurs caricatures anglaises très curieuses et la correspondance diplomatique dont elles sont l'objet. Nous nous réservons d'établir comment, à une époque un peu postérieure à celle qui nous occupe, ces pièces ont exercé une influence sur la caricature française.

1. Funck-Brentano, *Lettres de cachet à Paris, étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille*, Paris, 1903.

2. Bibl. Nat., nouv. acq., fonds français, 1891. — Cf. *Recueil de pièces héroïques et historiques pour servir d'ornement à l'histoire de Louis XIV*, imprimé par Jean de Montespart, Gisors, 1693 (14 estampes satiriques); — Cf. Leber, *Catalogue des livres et estampes*, 4 vol., Paris, 1839, vol. III, p. 213, n° 6024 : *Recueil d'estampes satiriques contre Louis XIV et Philippe V* (80 caricatures sur les événements politiques de 1705 à 1718).

du nouveau roi. Le 10 décembre 1716¹, on frappe une médaille sur laquelle est représenté d'un côté Louis XIV avec cette légende : *Esurientes implevit bonis*, et, de l'autre, Louis XV avec ces mots :



ARLEQUIN ACTIONNAIRE, GRAVURE ANONYME DU XVIII^e SIÈCLE

(Musée Carnavalet.)

Divites dimisit inanes. Ces devises caractérisent bien ce siècle où une importance prépondérante est donnée à la question d'argent²,

1. Buvat, *Journal de la Régence* (1715-1723), publié par Campardon, Paris, 1865.

2. Bibl. Nat., Qb 58, collection de l'Histoire de France : *La Déroute des agio-teurs ou le vice chassé de la finance*; *La Maltote à l'agonie*; *Le Temps de la maltote bouleversée*; *Le Pressoir des éponges du roy ou la recherche de la chambre de justice établie contre les abus*.

car la détresse financière est la grosse difficulté du régime nouveau.

En 1716, le duc de Noailles ayant voulu reviser les créances de l'État, la création des chambres de justice établies contre les traitants qui avaient profité des embarras du trésor pour lui prêter à un taux usuraire excita contre eux une quantité de caricatures. Les unes font allusion aux supplices de Le Normand et de Gruet; d'autres à la terreur des financiers dont on recherchait les abus. Des charges sont dirigées moins contre les profils quelquefois grotesques de ces parvenus que contre leur insolence. Tantôt ils sont élevés par la fortune au plus haut degré de la richesse, comme dans une vignette¹ représentant des laquais assis paresseusement sur des canapés avec cette légende :

Dans une antichambre esseulé
Il s'instruit dans l'arithmétique,
Sachant que tout bien calculé
Il faut pour s'enrichir en avoir la pratique².

Tantôt c'est la Justice détruisant d'un seul de ses rayons la fortune des traitants³. Leur déroute est l'objet de complaints qui expriment leurs regrets :

Pour avoir agioté dans tous les quatre estats
Nous sommes justement opprimés par les autres.
Qu'on prenne nos maisons, qu'on pille nos ducats,
Les biens que nous rendrons ne seront jamais les nôtres (*sic*).

Leur chute provoque de grandes joies, les opprimés sont heureux de leur châtement. Thémis est représentée la balance à la main foudroyant les spéculateurs. Dans d'autres pièces Cérès et Bacchus frappent à coups de verges tous les accapareurs, maudits instruments de famine⁴.

Mais les satires les plus violentes s'exercent contre les opérations de Law. Le recueil complet de toutes les caricatures qui le visent serait considérable. Il en existe un⁵ qui fut publié en Hollande sans indication de lieu, en 1720, sous le titre : « *Het Grote Tafereel der*

1. Almanach de 1715. Cf. Victor Champier, *Les Anciens almanachs illustrés*, Paris, 1886.

2. Cf. *Turcaret*, acte V, sc. XVIII. C'est Frontin, le valet, qui parle : « Voilà le règne de M. Turcaret fini; le mien va commencer. »

3. Almanach de 1711. Cf. Victor Champier, *ouv. cité*.

4. Almanach de 1710. Cf. Victor Champier, *ouv. cité*.

5. Bibl. Nat., Cabinet des estampes, Qc 39, 39a, 39b (1720).

*Drasheit*⁴. » C'est « le tableau de la grande diablerie du siècle ». La collection des soixante-quinze caricatures que comprend ce recueil nous fait assister à toutes les scènes auxquelles donna lieu la tentative de Law pour fonder le crédit. On se rappelle qu'il avait eu l'idée d'établir une banque qui émettait du papier-monnaie et de créer une entreprise coloniale, la Compagnie des Indes. Après avoir



LE MONUMENT CONSACRÉ A LA POSTÉRITÉ,
EN MÉMOIRE DE LA FOLIE INCROYABLE DE LA XX^e ANNÉE DU XVIII^e SIÈCLE
GRAVURE DE BERNARD PICART
(Cabinet des estampes, Paris.)

monté très rapidement à des prix élevés, les actions de la Compagnie tombèrent et les billets baissèrent dans la même proportion que les actions. Il n'y avait pas en caisse de numéraire pour rem-

1. *Het Grote Tafereel der Drasheit*, « Grand tableau de la folie, cause de la naissance du progrès et de la chute des actions et du commerce aventureux mis en pratique en 1720 en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, ou recueil de tous les actes et projets de compagnies d'assurances, de navigation, de commerce, etc., tant ceux qui ont été exécutés que ceux qui ont été rejetés par le gouvernement de quelques provinces et représentés par les gravures, les comédies et les vers publiés par plusieurs amateurs afin de mettre au jour les turpitudes de ces entreprises de fraude et d'imposture qui dans cette année ont ruiné et détruit toutes les fortunes grandes et petites, et empêché le cours des affaires honnêtes, tant en France et en Angleterre que dans les Pays-Bas. Ouvrage imprimé dans cette année désastreuse pour servir d'avertissement à la prospé-

bourser les porteurs de billets. Tout se confondait dans une masse de papier sans valeur. Après les illusions d'un moment, le public se précipite aux guichets de la rue Quincampoix. Parmi les caricatures se trouve l'estampe représentant la fameuse rue Quincampoix en 1720, dessinée par Humblot et gravée par Duchange avec un texte français. Les autres gravures relatives à la chute de la Compagnie du Mississipi dont les actionnaires sont payés avec du vent ne sont pas signées¹. Mais, bien que les légendes soient en hollandais ou en allemand, l'inspiration est bien française.

Quelques attributions sont certaines. Bénard est l'auteur de nombreuses pièces contre Law. Il grava un *Almanach de la Fortune ou agenda de la rue Quincampoix* qui parut le 1^{er} janvier 1720². A côté de lui, Bernard Picart composa une gravure qui est peut-être la meilleure du recueil des caricatures contre Law. C'est le *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la xx^e année du xviii^e siècle*³. Elle est, comme la plupart des pièces sur Law, éditée en Hollande, pays qui dès le xvii^e siècle devient, par son extrême liberté de penser, le pays de refuge des Français désireux de pouvoir publier leurs estampes impunément. L'estampe de Picart, si intéressante aujourd'hui, eut beaucoup de succès en 1720 et elle ne saurait être mieux décrite que par Buvat⁴, l'historien exact de la

rité. » S. l. (Hollande), 1720, texte hollandais. — Collection de 75 caricatures concernant les opérations financières de Law, au nombre desquelles se trouve la fameuse rue Quincampoix en 1720 dessinée par Humblot et gravée par Duchange avec un texte français au bas. Les autres gravures ne sont pas signées. Voir ci-dessus la gravure *Arlequin actionnaire*.

1. Le portrait de l'auteur de l'*Éloge de la folie* ne devait pas être oublié dans ces recueils contre la folie du « système ». Erasme est représenté allant visiter les trois villes non actionnées de Hollande. On fit aussi des jarrettières et des rubans relatifs au « système » et ornés de figures satiriques. Un galon de ce genre a été trouvé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale (Collection de l'histoire de France, Qb 59).

2. Bibl. Nat., Cabinet des estampes, coll. Hennin, t. LXXXIX.

3. Bibl. Nat., Cabinet des estampes, coll. Hennin, t. LXXXIX.

4. Buvat, *Journal*, mai 1720, p. 81, tome II : « On voit avec étonnement une estampe avec la relation qui suit, venue de Hollande. Le sieur Picart, fameux graveur établi depuis plusieurs années en Hollande, a mis au jour une estampe de son invention dont le dessin est des plus ingénieux, laquelle a pour titre : *Monument consacré à la postérité en mémoire de la folie incroyable de la vingtième année du xviii^e siècle*. La fortune des actions de la Compagnie des Indes établie à Paris y paraît sur un char conduit par la Folie et tiré par les principales compagnies qui ont donné commencement à ce négoce pernicieux, comme celle du Mississipi ayant une jambe de bois, celle du Sud ayant une jambe bandée et un emplâtre appliqué sur l'autre jambe. Les agents de ce commerce font tourner les roues du char ayant des queues de renard pour marquer leur finesse et leur

Régence, qui tous les jours assistait de sa fenêtre aux scènes produites par les agioteurs de la rue Quincampoix. Le sujet de Picart, qui paraît un peu encombré par la foule des personnages se rattachant à « la grande folie du jour » est un de ceux qui font le mieux comprendre l'étendue du désastre de Law, incapable de fournir une



« CRÉDIT EST MORT, LES MAUVAIS PAYEURS L'ONT TUÉ »

GRAVURE ANONYME DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

(Musée Carnavalet.)

garantie à l'immense quantité de billets en circulation. Il faut aussi citer Du Bercelle, le graveur, qui fut envoyé à la Bastille le 17 oc-

rise. Sur les rais de la roue on voit ces compagnies tantôt s'élever, tantôt s'abaisser. Le véritable commerce y paraît renversé avec ses livres et ses marchandises et presque écrasé sous les roues de ce char. Une foule de personnes, de toutes conditions et de tout sexe, courent après la fortune pour tâcher d'avoir des actions. Dans les nues qui sont au-dessus on voit un démon qui fait des bouteilles d'eau de savon qui se mêlent avec les billets que la Fortune distribue, avec des bonnets de fou qui tombent en partage à ceux qui attrapent une partie de ces billets et à des petits serpents qui marquent l'envie, le désespoir. On y voit voler la Renommée au-devant, qui répand partout cette contagion qui s'empare des esprits de ceux qui entendent parler de cette nouveauté. Le char conduit ceux qui le suivent à l'une ou l'autre des trois portes qui sont figurées : savoir de l'hôpital des Petites maisons où l'on renferme les insensés, de l'Hôtel-Dieu où l'on reçoit les malades et de l'hôpital général où l'on force les pauvres mendiants d'y entrer. Pour devise, la Folie a pris deux têtes ou deux visages dont l'une paraît jeune et riante, qui marque le bel extérieur et la belle apparence des actions, et l'autre paraît un visage d'une vieille personne et toute ridée, ce qui marque le

tobre 1721 pour avoir représenté le Régent¹, Law et la France habillée de papier. La faillite donna naissance à des facéties nombreuses comme celles qui parurent en 1720, représentant un diable dont le corps est formé de pièces de monnaie, avec la légende : *Chacun tire à ce diable d'argent*, et celles de 1727 avec le fameux mot : « *Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué*². »

Les estampes contre la noblesse. — Ces crises financières sont les signes qui annoncent déjà le bouleversement d'une révolution.



L'ombre Inique
Condannée par Minos, Éaque, et Radamante.

Watermel fait à requeste

L'OMBRE INIQUE, CONDAMNÉE PAR MINOS, ÉAQUE ET RADAMANTE,
GRAVURE DE WATERMEL
(Cabinet des estampes, Paris.)

Une émeute, écrit d'Argenson en 1751, peut faire passer à la révolte et la révolte à la révolution. Il ajoute : « Il se peut qu'une nouvelle forme de gouvernement soit déjà conçue en de certaines têtes. » Les attaques contre le régime se traduisent non seulement par des libelles, mais même par des estampes d'une audace étonnante. Dès 1722 on doit créer une chambre ou « commission à l'Ar-

chagrin qui ne tarde pas de suivre une belle apparence ou imaginaire. Et dans un coin de l'estampe on voit plusieurs rats et souris qui rongent les actions et les billets de banque, de telle sorte qu'ils les réduisent enfin au néant. »

1. Archives de la Bastille, Bibl. de l'Arsenal, 12479 (dossier Du Bercelle).
2. Bibl. Nat., coll. de l'Histoire de France, Qb 59; coll. Hennin, t. XCH.

senal pour juger en dernier ressort les graveurs et imprimeurs qui ont gravé, imprimé et débité des estampes contre la Régence ». « C'est une inquisition nouvelle », dit Marais, et il ajoute : « M. d'Argenson jugera-t-il ceux qui ont fait l'estampe contre son père ? »

Cette pièce est citée par Barbier. Si les exemplaires en sont rares, elle est bien connue par la longue description que Mathieu Marais¹ en



LE DUC DE LA FORCE,
CARICATURE ANONYME DU XVIII^e SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

fait dans son *Journal*. De pareilles images étaient interdites de peur que l'on n'apprît les protestations violentes de la populace contre les

1. Mathieu Marais, *Journal, mémoires, correspondance* (1715-1737), publ. par de Lescure, Paris, 1863-69, t. II, p. 155, 6 juin 1721 : « On a gravé une estampe sur la mort de Marc René d'Argenson. Il y est représenté en robe longue de garde des sceaux et avec une perruque très noire. Un diable, avec une masse et un flambeau, marche devant lui et le mène aux trois juges d'enfer. Un autre diable avec une masse le suit et lui donne des coups de pied et des coups de la masse pour le faire avancer. Un autre petit diable lui porte la queue de sa robe. Dans le fond, on voit sa bière renversée à coups de pierre par les harengères de la Halle. On le voit dans différents petits tableaux, tantôt assis avec des filles au-devant de lui qui lui comptent de l'argent avec ces mots : « Con-

scandales d'une noblesse corrompue qui dirigeait la politique du royaume. Vers la même époque, l'opinion publique était indignée des crimes de certains nobles, voleurs et receleurs comme le duc de la Force, condamné en 1721 pour accaparement dans un procès avec les apothicaires. On avait saisi dans le couvent des Augustins plusieurs marchandises mises par un nommé Orient qui les vendait au détail et qui fut arrêté après qu'on eut établi qu'elles appartenaient au duc de la Force. On publia contre lui des estampes qui le représentent en crocheteur courbé sous le poids de plusieurs ballots d'où sortent des tonneaux, des boîtes, des pots de toutes sortes, les jambes formées par deux colonnes. On mit au bas : « Admirez la Force. Regardez la Force ¹. »

ANDRÉ BLUM

(*La suite prochainement.*)

« tribution des filles de joie », tantôt en conversation avec des religieuses avec ce nom : M^{me} du Trainel. En un autre endroit, Law, qui a sur son visage un as de pique, habille la France et l'ombre le déshabille, et à côté un diable avec ce titre : Faux arrêt. Et dans un fond on voit des roues et des potences et deux hommes avec une torche au poing, et faisant amende honorable et leur nom au-dessus : Le Normant et Gruet qui sont deux hommes qu'il protégeait et que la Chambre de justice avait condamnés. Au bas, il y a l'ombre inique condamnée par Minos, Éaque et Radamante. Cette estampe a été vendue publiquement, mais tout aussitôt supprimée avec des ordres très rigoureux. Voilà une vengeance publique qui ne lui fait pas grand mal. » Cette estampe se trouve à la Bibliothèque Nationale, collection de l'Histoire de France, Qb 59.

1. Cabinet des estampes, coll. Hennin, t. XC.



L'ORIGINE DES CLOUET



N a beaucoup parlé des Clouet, et particulièrement de François Clouet, depuis quelques années. L'Exposition des Primitifs, la découverte d'un tableau authentique signé, la publication du livre de M. E. Moreau-Nélaton venant après les monographies de Bouchot et de M. A. Germain, ont donné un nouveau regain d'actualité à ces artistes renommés, personnages quasi officiels, sur qui les hypothèses ont été amoncelées de tout temps. Pourquoi faut-il donc que, sur l'origine de la famille, on en soit encore, malgré tant de recherches érudites, réduit à des conjectures?

De ce que l'art de Janet Clouet laissait soupçonner quelque influence flamande, à ce point qu'on l'a dit sans preuves élève de van Orley, on a vite conclu qu'il vint des Flandres; et c'était, hier encore, l'opinion la plus accréditée. Mais la fantaisie joue un grand rôle dans l'interprétation des primitives œuvres de notre art français : nous ne l'avons que trop vu en 1904. Et depuis cette date, par une sorte de réaction qui s'opère insensiblement, sans bruit et sans éclat, voici que de nouvelles propositions sont publiquement émises qui, si l'on n'y prend garde, deviendront demain articles de foi¹.

1. Dans un article de la *Gazette* (1909, t. I, p. 71), où il rend compte des plus récentes acquisitions du département de la peinture au Louvre, un de nos plus habiles critiques d'art, à propos du portrait de Pierre Quthe, n'est pas éloigné de penser qu'il peut y avoir dans le pinceau de François Clouet quelque souvenir d'influence italienne, atavique ou autre. Adieu donc cette vieille tradition qui le faisait venir du Nord! Il y a même eu surenchère, et l'on a vu tel autre se demander si Clouet ne devrait pas être rapproché du célèbre miniaturiste italien (ou mieux croate) G. Clovio, voire identifié avec lui.

Il me paraît singulièrement dangereux de persévérer dans cette voie. Jean ou Janet Clouet était bien étranger, puisque, lorsqu'il mourut, le roi de France accorda à son fils François tous les biens du défunt, qui légalement étaient échus à la Couronne par droit d'aubaine¹. Encore faut-il, pour soutenir une opinion ferme, qu'on nous apporte de l'étranger quelque témoignage capable de nous convaincre, en dehors des questions de sentiment dont il convient de se garder en pareil cas. Si les archives fournissent quelque sérieux document, faut-il le récuser?

La question ne semble pas avoir préoccupé les plus récents biographes des Clouet. Bouchot n'insiste pas; M. Moreau-Nélaton se contente de déclarer qu'on ne sait rien de leur origine; tous deux rappellent, sans plus, d'après Léon de Laborde, qu'il existait un Jean Clouet (Cloet) entré en 1459 dans la maîtrise de la corporation des peintres de Bruges, dont il devint le doyen en 1489, et qu'on le trouve habitant en 1475 à Bruxelles.

Jean Clouet, le Flamand, ne doit pas être le père de Janet : les dates y paraissent contredire. Sont-ils de la même famille? Il m'est impossible de l'affirmer; mais je suis convaincu qu'on arrivera à le démontrer; les archives du Nord de la France et du Midi de la Belgique n'ont pas encore livré tous leurs secrets, tant s'en faut.

Dans les comptes de la succession de Simon Marmion, que nous révéla naguère M. Maurice Hénault², apparaissent plusieurs personnages du nom de Clouwet³, notamment le beau-frère de Marmion, dont le fils Michel, cité comme peintre à Valenciennes dès 1492, mourut au village voisin de Vertaing, après 1520⁴, ayant eu, d'un premier mariage, deux fils : Janet et Polet (Jean et Paul). M. Louis Dimier, qui a relevé le premier ces très intéressantes mentions⁵, a fait aussitôt un rapprochement naturel : Janet Clouet, peintre de François I^{er}, dont on est assuré qu'il avait un frère (non dénommé jusqu'ici), appelé aux environs de 1527 par Marguerite de Navarre

1. Dans les lettres royales de 1541 auxquelles nous faisons allusion, il est déclaré que Jehannet Clouet n'avait obtenu la naturalisation française ni du roi ni de ses prédécesseurs. Il ne semble pas que ce soit à lui que s'adressent les lettres de légitimation accordées en août 1537 à Jean et à Thomas Clouet, frères, tous deux fils naturels d'un prêtre décédé nommé Guy Clouet (Archives Nationales, JJ 250, f^o 40). Mais il se peut qu'ils appartiennent à la même famille que le peintre.

2. *Les Marmion*, Paris, 1907, in-8 (extr. de la *Revue archéologique*).

3. Il est hors de doute que la prononciation de ce nom en pays flamand équivalant au français Clouet, exactement.

4. Valenciennes et Vertaing étaient alors en territoire étranger (Hainaut).

5. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1908, p. 225.

comme peintre officiel, pourrait bien être, avec assez de vraisemblance, le petit-neveu de Simon Marmion, de qui, on le sait aujourd'hui, la veuve avait épousé le grand peintre brugeois Jean Prévost. Plusieurs générations, tous artistes ! C'est dans l'ordre.

Il y a d'autres choses qui n'ont pas encore été assez remarquées, et dont aucun historien des Clouet n'a, jusqu'ici, tenu compte.

En cherchant bien, on trouverait des familles Clouet, Clauet ou Clouwet dans beaucoup de villes du Nord : à Douai¹, je rencontre un Jean Clouwet en 1457 ; à Cambrai, on peut signaler, en 1497, un Gabriel Clouwet, peintre lui aussi². Dans la plupart des cas, on le désigne par son seul prénom ; c'est ainsi qu'il est mentionné dans un passage des actes capitulaires de la cathédrale de Cambrai (15 mai 1500) duquel nous pouvons conclure qu'il avait fait, avant cette date, un voyage à Paris : « *Magistri fabrice cum aliquot dominorum ad hoc cognoscentium faciant pro meliori de tabellato quod fecit Parisius pictor Gabriel.* » C'est là une constatation des plus précieuses, et qu'il conviendrait de ne pas négliger.

Les relations de la famille Clouet existaient donc avec Paris dès la fin du xv^e siècle, peut-être depuis longtemps même, si l'on voulait y rattacher les Jean et les Guillaume Clouet dont on constate la présence dans cette ville plus d'un siècle plus tôt³. Sans aller aussi loin dans le domaine de la conjecture, on avouera qu'il est bien permis de proposer un lien étroit entre le Clouet de Bruges-

1. Archives communales de Douai, CC 225, f^o 76.

2. Il touche cent dix livres de la municipalité « pour avoir paint et estoffé ung certain tableau où sont les ymaiges de la Sainte Trinité, de la glorieuse Vierge Marie, ensemble les représentations de Messieurs les prévosts, eschevins, clerks, conchierge et huissiers, et aussy le dit tableau mis et posé en la cambre haulte ». C'est donc encore un peintre qu'il est bien tentant de rapprocher de la dynastie des Clouet. Gabriel Clouwet n'est d'ailleurs pas un inconnu ; si cet important travail, d'un prix élevé, où figuraient tous les membres, notables et autres de l'échevinage cambrésien à la fin du xv^e siècle, semble perdu à tout jamais, il en est malheureusement de même aussi des peintures qu'il exécuta dans l'ancienne cathédrale de Cambrai, détruite depuis plus d'un siècle. Les comptes nous restent. Lorsqu'en 1498 on entreprit dans cette église la décoration de la chapelle de Notre-Dame-la-Flamenghe, ce fut Gabriel Clouwet qui dessina les patrons du groupe de *Notre-Dame-de-Pitié*, qui comprenait « quatre personnages et six petites histoires » ; ce fut lui encore qui peignit le tableau d'autel en bois ; et, sur les volets de ce tableau, il représenta « de blanc et de noir », c'est à-dire en grisaille, l'Adoration des Mages. Précédemment, il avait dessiné et fourni les patrons d'une grande châsse d'orfèvrerie, et un peu plus tard on le voit toucher un acompte pour avoir peint le portrait du chanoine Jean Robette. Cf. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Paris, 1880, in-8, p. 96 et 204-206.

3. Bordier et Brièle, *Les Archives hospitalières de Paris*, (1877), 2^e partie, p. 122.

Bruxelles, les Clouet de Paris, et les peintres signalés à Valenciennes et à Cambrai. Et qui sait si l'on ne découvrira pas quelque jour que le beau-frère de Simon Marmion, père de Michel Clouet et sans doute grand-père de Janet Clouet, dont, au dire de M. Hénault, la vie nous est entièrement inconnue, ne fut pas précisément le peintre de Valenciennes Gabriel, dont toute trace disparaît en 1507? Ce peintre, relativement âgé à cette date, s'il en était ainsi, pourrait se révéler le descendant direct du premier Jean Clouet, de Bruges : du moins la chronologie ne s'y opposerait pas.

Quant à Janet Clouet, on voit qu'il est fait mention de lui pour la première fois en 1516, dans les comptes de François I^{er}. Je ne sais s'il convient de lui attribuer, avec J. Houdoy, le don de dix livres qu'il reçut par lettres patentes du 16 octobre 1514 « pour bons et agréables services qu'il a faits à l'archiduc Charles en l'art de peinture et aultrement, et pour aucunes aultres causes à ce le mouvans, dont ils ne veulent autre déclaration estre faite », car cette mention du compte de la Recette générale des finances s'applique à « Jehannin le peintre ». Du moins me répugne-t-il de penser, avec l'historien lillois, que ces « agréables services » cachent quelque mission secrète ou quelque tentative d'espionnage; il faut se garder de faire dire aux textes plus qu'ils n'en veulent dire. On hésitera même, en acceptant l'identification proposée, à soupçonner Janet Clouet d'ingratitude à l'égard du futur Charles-Quint, qu'il aurait, sitôt ce bienfait reçu, abandonné pour aller, bientôt célèbre, chercher fortune à la cour déjà réputée et attirante de François I^{er}.

Et si l'on admet qu'il fut établi en France avant l'avènement de François I^{er}, comme semblent l'indiquer les lettres de 1544, l'identification avec « Jehannin le peintre » deviendrait impossible.

Quoi qu'il en soit, Janet Clouet fut longtemps l'artiste à la mode, tant à la cour qu'à la ville, témoin ces admirables crayons de Chantilly dont nous donnons ici un très bon spécimen : Jean de Taix, panetier, puis gentilhomme de la Chambre du roi, puis ambassadeur, colonel-général et grand maître de l'artillerie.

Les Clouet n'ont pas dû regretter d'avoir franchi la frontière du Nord pour venir, comme tant d'autres, conquérir à Paris la définitive consécration du talent.

Bruxelles, les Clouet de Paris, et les peintres signalés à Valenciennés et à Cambrai. Et qui sait si l'on ne découvrira pas quelque jour que le beau-frère de Simon Marmion, père de Michel Clouet et sans doute grand-père de Janet Clouet, dont, au dire de M. Hénault, la vie nous est entièrement inconnue, ne fut pas précisément le peintre de Valenciennés Gabriel, dont toute trace disparaît en 1507? Ce peintre, relativement âgé à cette date, s'il en était ainsi, pourrait se révéler le descendant direct du premier Jean Clouet, de Bruges : du moins la chronologie ne s'y opposerait pas.

Quant à Janet Clouet, on voit qu'il est fait mention de lui pour la première fois en 1516, dans les comptes de François I^{er}. Je ne sais s'il convient de lui attribuer, avec J. Houdoy, le don de dix livres qu'il reçut par lettres patentes du 16 octobre 1514 « pour bons et agréables services qu'il a faits à l'archiduc Charles en l'art de peinture et autrement, et pour aucunes autres causes à ce le mouvant, dont ils ne veulent autre déclaration estre faite », car cette mention du compte de la Recette générale des finances s'applique à « Jehannin le peintre ». Du moins me répugne-t-il de penser, avec l'historien lillois, que ces « agréables services » cachent quelque mission secrète ou quelque tentative d'espionnage : il faut se garder de faire dire aux textes plus qu'ils n'en veulent dire. On hésitera même, en acceptant l'identification proposée, à soupçonner Janet Clouet d'ingratitude à l'égard du futur Charles-Quint, qu'il aurait, sitôt ce fût-il tout accompli pour aller, bientôt célèbre, chercher fortune à la cour déjà réputée et attirante de François I^{er}.

Et si l'on admet qu'il fut établi en France avant l'avènement de François I^{er}, comme semblent l'indiquer les lettres de 1514, l'identification avec « Jehannin le peintre » deviendrait impossible.

Quoi qu'il en soit, Janet Clouet fut longtemps l'artiste à la mode, tant à la cour qu'à la ville, témoin ces admirables crayons de Chantilly dont nous donnons ici un très bon spécimen : Jean de Taix, panetier, puis gentilhomme de la Chambre du roi, puis ambassadeur, colonel-général et grand maître de l'artillerie.

Les Clouet n'ont pas dû regretter d'avoir franchi la frontière du Nord pour venir, comme tant d'autres, conquérir à Paris la définitive consécration du talent.

HENRI STEIN



Janet Clouet, del.

PORTRAIT DE JEAN DE TAIX
(Musée Condé, Chantilly.)

L'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

A CRACOVIE

(PREMIER ARTICLE)



TOMBEAU DE L'HUMANISTE FLORENTIN
PHILIPPE CALLIMACHUS
PAR VEIT STOSS ET PETER VISCHER
(Église des Dominicains, Cracovie.)

Il semblerait qu'une étude consacrée aux monuments de Cracovie dût être avant tout une étude d'art polonais. Mais s'il y a eu de tout temps un *art en Pologne*, on ne peut guère parler d'un *art polonais* avant la seconde moitié du ^{xix}e siècle. Il en a été de Cracovie comme de Prague, cette autre sentinelle avancée du slavisme, où la culture nationale a été refoulée pendant des siècles par des influences étrangères, principalement germaniques. Du ^{xiv}e au ^{xvii}e siècle, c'est-à-dire à l'époque la plus

brillante de son histoire, la Pologne n'est en réalité qu'une province ou, plus exactement, une colonie de l'art allemand, puis de l'art italien qui se disputent l'hégémonie sur ce marché lointain et s'efforcent de le conquérir en y envoyant à profusion des artistes et des œuvres d'art. Les Polonais, qui se sont toujours distingués par leur faculté d'assimilation et leur dilettantisme délicat plutôt que par leur énergie créatrice, s'affinent au contact de ces étrangers; mais ils ne profitent pas assez des leçons de leurs maîtres pour apprendre à se passer d'eux et pour créer à leur exemple un art national.

Les monuments de Cracovie ne sont donc pas des jalons qui marquent le développement d'un art indigène, mais de simples

« témoins » de l'expansion de l'art allemand et italien dans l'Europe orientale. L'ancienne capitale des rois de Pologne, qui était devenue à la fin du Moyen âge un des plus grands centres de civilisation de l'Europe, fut le champ de bataille où se rencontrèrent et s'entrechoquèrent l'art allemand, resté fidèle aux traditions gothiques, et l'art italien, qui apportait comme don de joyeux avènement le nouvel Évangile de la Renaissance. L'Allemagne est représentée à la cour des rois de Pologne par le maître huchier Veit Stoss et par les bronzes du maître fondeur Peter Vischer, par deux des frères d'Albert Dürer et son meilleur élève Hans von Kulmbach. L'Italie de la Renaissance délègue à son tour une pléiade d'artistes éminents : Francesco della Lora, qui reconstruit le château du Wawel, Bartolomeo Berecci qui élève la chapelle Sigismondine, Gian Maria Padovano qui transforme la Halle aux draps, Santi Gucci qui dresse dans la cathédrale le cénotaphe d'Étienne Bathory.

C'est grâce à ce croisement d'influences que cette ville, bien qu'elle n'ait donné naissance ni à une école locale, ni même à un seul artiste de premier ordre, mérite cependant une place privilégiée parmi les centres d'art du xv^e et du xvi^e siècle. Mi-partie germanique et mi-partie welche, elle participe à la fois de Nuremberg et de Florence. Malgré les pillages et les dévastations, qui ont accumulé les ruines, elle a sauvé d'admirables monuments de ce double passé. Ne posséderait-elle pour tout patrimoine que le pittoresque retable en bois sculpté de Veit Stoss à l'église Notre-Dame et l'harmonieuse chapelle italienne des Sigismonds à la cathédrale du Wawel, qu'elle justifierait déjà l'étude attentive des historiens de l'art.

I

Bien que la colline du Wawel qui commande le cours supérieur de la Vistule ait été choisie dès le xi^e siècle comme résidence princière, Cracovie ne possède que des vestiges insignifiants d'architecture romane¹. Les premiers missionnaires de la civilisation en Pologne

1. On consultera sur l'architecture à Cracovie le livre fondamental d'Essenwein : *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*; — les monographies, publiées en polonais par la Société *Towarzystwo miłośników historyi i zabytków Krakowa* (1904) — et enfin le petit volume de Léonard Lepszy sur *Krakau* dans la collection des *Berühmte Kunststätten*, Leipzig, E.-A. Seemann, 1906. Citons en outre, dans un ouvrage collectif publié à Vienne de 1886 à 1898 sous le titre : *Oester-*

furent les moines bénédictins et cisterciens qui fondèrent sur les bords de la Vistule les puissantes abbayes de Tyniec et de Mogila. C'est à l'Allemagne que les architectes demandèrent leurs premiers modèles. En dépit des affinités d'origine et de langue, la Pologne a toujours été plus attirée par l'Occident catholique que par la Russie orthodoxe, preuve visible que le lien religieux peut être plus fort que la communauté de race. On s'explique aisément que la cathédrale romane du Wawel, dont il ne reste plus que la crypte, ait été calquée de préférence sur la célèbre église bénédictine de Saint-Emmeran à Ratisbonne ; car Ratisbonne, qui est aujourd'hui encore l'une des villes d'Allemagne les plus riches en églises romanes, exerça à cette époque dans toute l'Europe centrale et orientale une sorte de principat, comparable, toutes proportions gardées, à celui de Cologne dans la région rhénane.

L'incursion dévastatrice des Mongols ou Tartares en 1241 effaça presque toutes les traces de cette première floraison artistique : il fallut reconstruire Cracovie de fond en comble. Placée sous la double protection de saint Wenceslas, patron de la Bohême, et de saint Stanislas Szepanow, l'évêque martyr de Cracovie, qui fut canonisé en 1254, la ville se développe rapidement aux dépens de la vieille métropole religieuse de Gnesen, qui conserve dans son sanctuaire vénéré les reliques de saint Adalbert, apôtre des Borusses. Le château du Wawel, l'acropole de Cracovie, devint la résidence préférée des Jagellons, et c'est à la cathédrale qui se dresse dans son enceinte qu'échut l'insigne honneur d'être à la fois l'église du sacré et la nécropole royale, le Reims et le Saint-Denis de la Pologne.

A tous ces titres de prééminence politique et religieuse s'ajouta le rayonnement scientifique de l'Université, qui, fondée par Casimir le Grand en 1364, est par conséquent, après celle de Prague, qui remonte à 1348, une des plus anciennes de l'Europe centrale. Cette Université, dont les statuts tenaient à la fois de Paris et de Padoue, les deux Universités les plus fameuses du Moyen âge, est souvent désignée sous le nom d'Université Jagellone parce qu'elle fut réorganisée et richement dotée par le prince lithuanien Wadislav Jagellon qui fonda en 1386 une nouvelle dynastie : elle devait acquérir à la fin du Moyen âge une très grande renommée, surtout dans le

reichische-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, l'étude de M. Marian Sokolowski sur la sculpture et la peinture en Galicie (*Plastik und Malerei in Galizien*), dont M. Fournier a donné une excellente analyse dans deux articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (1900, t. I, p. 325, et 1901, t. I, p. 422).

domaine des sciences mathématiques : il suffirait à sa gloire d'avoir formé le célèbre astronome Nicolas Copernic de Thorn, qui prouva le premier que la terre, loin d'être le centre du monde, n'est qu'un humble satellite du système solaire¹. La statue du plus illustre étudiant de Cracovie se dresse aujourd'hui dans la vieille cour à arcades de la Bibliothèque.

Non contents de faire de leur capitale un centre scientifique, les rois de Pologne s'efforcent de susciter son activité commerciale par l'octroi de nombreux privilèges, et ils réussissent à en faire à la fin du xiv^e siècle un des grands entrepôts du commerce international. Les marchands de Cracovie profitent de l'heureuse situation de leur ville, située à un carrefour de routes, pour étendre leur commerce dans toutes les directions et jouer le rôle lucratif d'intermédiaires entre l'Orient et l'Occident. Ils équipent des caravanes vers les ports de la mer Noire, franchissent les Carpathes pour trafiquer avec la Hongrie et spécialement avec les marchands de Cassovie (Kassa) qui leur vendent du vin et du cuivre en échange des draps de Silésie ou du sel de Wieliczka ; par la Vistule ils font descendre leurs cargaisons jusqu'à Thorn et à Danzig ; la route de Breslau les conduit jusqu'à Prague qui fut un moment, sous l'empereur Charles IV, la métropole incontestée de l'Europe centrale. Leur commerce étend même ses ramifications jusqu'à Bruges, le grand *emporium* des Flandres. Mais c'est surtout avec l'Allemagne qu'ils entretiennent d'étroites relations, car les marchands de Cracovie sont affiliés à la Hanse et prennent part aux diètes de Lubeck.

Un grand nombre de ces marchands, si remarquables par leur initiative hardie, étaient d'ailleurs d'origine allemande². Nous voyons que jusqu'au milieu du xvi^e siècle les corps de métiers sont composés en majeure partie d'éléments allemands. La langue allemande était presque seule en usage dans les relations d'affaires : on compte aujourd'hui encore en polonais environ 3 000 mots allemands. C'est presque toujours en Allemagne que les compagnons allaient voyager après leurs années d'apprentissage. Le prestige de ce pays, qui était au xv^e siècle ce qu'il est en train de redevenir aujourd'hui, le plus

1. L'ouvrage où il a exposé son système est intitulé : *Nicolai Copernici Torinensis de Revolutionibus orbium coelestium libri VI*, Nuremberg, 1543.

2. Les Juifs, qui commencent à pulluler en Pologne à partir du règne de Casimir le Grand, renforcent l'élément germanique ; leur jargon n'est que de l'allemand corrompu.

riche et le plus actif de l'Europe, était tel que la Pologne n'hésitait pas à lui emprunter ses institutions et ses coutumes. Les corporations de Cracovie s'organisent exactement sur le modèle des villes libres impériales ; le droit de Magdebourg y acquiert force de loi. En un mot, cette capitale d'un royaume slave se laisse docilement inféoder à la civilisation germanique. Il semble que, malgré l'antipathie et l'hostilité traditionnelles des Polonais contre les Allemands, la nationalité polonaise, encore peu consciente d'elle-même, ait supporté alors sans irritation cette tutelle étrangère.

II

Dans une ville aussi imprégnée d'influences allemandes, il n'est pas surprenant que les monuments d'architecture et de sculpture portent l'empreinte germanique. Cette influence fut grandement favorisée par la reine Élisabeth de Habsbourg, femme de Casimir Jagellon, à qui son précepteur Æneas Sylvius, le futur pape Pie II, avait inculqué le goût des arts. C'est aux artistes de Nuremberg qu'elle s'adresse de préférence : car la métropole franconienne écliprait déjà ses antiques rivales Ratisbonne et Prague qui avaient été les premières institutrices de la Pologne.

Comme toutes les villes féodales, Cracovie se compose de deux parties bien distinctes : la ville haute et la ville basse. Le Wawel, colline escarpée des bords de la Vistule, qui dresse sur son piédestal la masse imposante du Château royal et de la cathédrale, joue le même rôle défensif que la Burg à Nuremberg, le Hradschin à Prague, le Kremlin à Moscou. Au pied de la colline royale s'étend la ville de la bourgeoisie, dont le centre est marqué par une vaste place carrée, le Rynek, sur laquelle s'élèvent les principaux monuments de la



PYRAMIDE DU CLOCHER
DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME
A CRACOVIE

citée : l'église Notre-Dame, l'Hôtel de ville et la Halle aux draps (Sukiennice). Cette disposition très rationnelle est la même que celle des *bastides* construites au ^{xiii}^e siècle dans le midi de la France et elle se retrouve à Breslau, dont le vieil Hôtel de ville si pittoresque se dresse au milieu d'un grand Ring carré. La ville était défendue par des fortifications en briques dont il subsiste des fragments très curieux : entre autres la barbacane de Saint-Florian (1498), spécimen presque unique de l'architecture militaire du Moyen âge, dont on ne trouverait l'équivalent qu'à Carcassonne.

La cathédrale du Wawel, construite en pierre et en briques, reproduit le plan de la cathédrale de Breslau : le chevet est rectangulaire, et non semi-circulaire comme dans la plupart des églises françaises. L'harmonie des proportions du plan primitif a été malheureusement détruite, à l'époque de la Renaissance, par l'adjonction de chapelles latérales.

L'église bourgeoise de Notre-Dame, dans la ville basse, a été conçue sur le type des belles églises en briques de Danzig et de Lubeck, avec lesquelles elle rivalise par l'élancement des voûtes et la sveltesse de ses piliers. La façade occidentale est flanquée de deux tours inégales : le clocher nord, dont la pyramide est cantonnée à sa base de huit petites tourelles en encorbellement, rappelle nettement la silhouette caractéristique de l'église du Teyn¹ qui se dresse dans l'ancien entrepôt des marchands allemands de Prague. Non loin de l'église paroissiale, les deux grands ordres religieux du ^{xiii}^e siècle, les Dominicains et les Franciscains, construisirent de vastes églises, trop mutilées par les incendies et les restaurations pour présenter aujourd'hui un réel intérêt architectural.

L'architecture profane du ^{xv}^e siècle a été encore plus maltraitée que l'architecture religieuse. Car de l'Hôtel de ville, démoli en 1820, il ne reste plus qu'une tour tronquée ; la Halle aux draps, ainsi que le Château royal, ont été entièrement reconstruits à la Renaissance dans le goût italien. La jolie cour à arcades de la Bibliothèque Jagellone, que les restaurateurs n'ont pas trop sauvagement dénaturée, est presque seule à représenter aujourd'hui, dans toute sa fantaisie pittoresque, l'architecture civile du ^{xv}^e siècle.

1. *Teyn* est un mot slave qu'on retrouve dans les autres langues indo-européennes sous la forme *town*, *tuin*, *zaun*, etc., et qui signifie « clôture », par suite : entrepôt, endroit fortifié, ville. Le nom du château de Karlsteyn, près de Prague, ne dérive pas, comme on le croit généralement, de *Karl-stein* (pierre de l'empereur Charles), mais de *Karls-teyn*.

III

Les monuments d'architecture gothique que nous avons brièvement décrits s'inspirent surtout, semble-t-il, de l'architecture en



RETABLE DE LA VIERGE (VOLETS FERMÉS), PAR VEIT STOSS (1477-1481)

(Église Notre-Dame, Cracovie.)

briques de l'Allemagne du Nord. Au contraire, la sculpture du xv^e siècle qui se détache à cette époque de l'architecture des portails d'églises et s'efforce de regagner en charme pittoresque et en force pathétique ce qu'elle perd en grandeur monumentale, relève exclusivement de l'école de Nuremberg, héritière de l'école de Prague. Les registres d'archives mentionnent les noms d'une multitude

d'artistes nurembergeois : sculpteurs en pierre, sculpteurs sur bois, fondeurs et orfèvres qui viennent grossir à Cracovie la colonie pullulante des « *Germani polonicati* ».

Le sculpteur qui a laissé à Cracovie la trace la plus glorieuse est sans contredit Veit Stoss ou Wit Stwosz, qui vint s'établir en Pologne vers 1463 et qui y séjourna plus tard sans interruption de 1477 à 1496¹. Était-il originaire de Nuremberg ainsi qu'il appert d'un vieux document du xvi^e siècle où il est qualifié de « *Magister Almanus de*



RETABLE DE LA VIERGE (VOILETS OUVERTS) PAR VEIT STOSS (1477-1481)

(Église Notre-Dame, Cracovie.)

Norimberga »²? Était-il, au contraire, d'origine polonaise, comme le soutiennent certains critiques avec des arguments plus patriotiques que probants? La première hypothèse nous paraît de beaucoup la plus vraisemblable : car il est bien difficile d'admettre que Veit Stoss ait pu se former dans une ville sans tradition artistique où on ne lui connaît pas de précurseur; et, d'autre part, pourquoi Stoss, s'il était vraiment Polonais, aurait-il quitté en 1496 une ville où il avait des commandes en abondance, où il était à la tête de sa gilde et

1. Cf. B. Daun, *Veit Stoss*, Leipzig, 1903; *Veit Stoss* (coll. des *Künstlermonographien*), Bielefeld, 1906; — F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, Cracovie, 1908 (*Rocznik krakowski*); — L. Réau, *Peter Vischer et l'École de sculpture franconienne* coll. des *Maîtres de l'Art*, Paris, Plon, 1909.

même dégreuvé par faveur spéciale de tout impôt, pour émigrer sans esprit de retour à Nuremberg où on ne manifestait aucune impatience de le revoir et où il allait se faire condamner, pour avoir falsifié une créance, à la peine infamante du pilori¹? Le plus simple est d'admettre que Nuremberg était sa ville natale. Mais il avait de nombreuses attaches avec la Pologne : sa femme Barbara était Polonaise et il tint à donner à son fils aîné le nom du patron de



DÉTAIL DU RETABLE DE LA VIERGE, PAR VEIT STOSS

(Église Notre-Dame, Cracovie.)

Cracovie, Stanislas. La Pologne, où il vécut et œuvra pendant plus de vingt ans, fut pour lui une seconde patrie.


C'est à Cracovie que se trouve son chef-d'œuvre : le retable du maître-autel de l'église Notre-Dame, œuvre colossale qu'il commença en 1477 et n'acheva qu'en 1481. Le thème de la glorification de la Vierge, imposé à l'artiste par le vocable de l'église, se poursuit dans toutes les parties du retable, depuis le haut-relief central et les volets mobiles sculptés en bas-relief jusqu'à la prédelle et au couronnement. La prédelle, où se ramifient les branches de l'arbre de Jessé, figure l'arbre généalogique de Marie, et les volets, divisés

1. Le Magistrat de Nuremberg, usant envers lui de clémence, lui fit grâce de la vie, mais le condamna à être marqué publiquement au fer rouge sur les deux joues.

chacun en trois registres superposés, racontent les principales scènes de sa vie depuis l'Annonciation jusqu'à la Pentecôte. Au centre du retable, dont les personnages, sculptés en ronde-bosse, sont de grandeur nature, la Vierge mourante s'affaisse doucement au milieu des Apôtres qui l'assistent à ses derniers moments et son âme monte au ciel où elle est reçue par le Christ qui apparaît dans une gloire. Enfin, tout en haut, dans le pignon gothique, elle s'agenouille sous un dais délicatement ajouré, entre les deux patrons de Cracovie : saint Stanislas et saint Wenceslas, pour recevoir des mains de Dieu le Père la couronne céleste¹.

Telle est l'ordonnance de ce retable grandiose qui égale les retables de Sanct-Wolfgang, de Creglingen et de Calcar, chefs-d'œuvre de la sculpture sur bois, où Michael Pacher, Tilmann Riemenschneider et Hendrik Douvermann ont, tour à tour, magnifié les Joies et les Douleurs de la Vierge. Le tempérament fougueux de Veit Stoss s'est donné libre carrière dans cette œuvre monumentale, qui nous est parvenue à peu près intacte, bien que les restaurateurs aient eu le tort de rafraîchir indiscrètement l'éclat de ses ors. Les Apôtres qui entourent la Vierge pâmée sont extrêmement individuels; leurs têtes osseuses aux cheveux bouclés, leurs mains sèches et nerveuses, qui semblent esquisser des gestes fébriles, sont pleines de vie. La virtuosité du praticien est très remarquable dans le modelé des chairs et le jet des draperies; mais ce n'est guère qu'un morceau de bravoure : les Apôtres sont groupés si arbitrairement qu'ils pourraient être intervertis sans inconvénient; ils ne communient pas dans la même douleur; ils gesticulent plus qu'ils ne souffrent. Les draperies aux cassures vives et aux plis tumultueux sont détaillées pour elles-mêmes, sans aucun souci de l'anatomie, des attitudes et des mouvements. En un mot, l'ensemble est plus pittoresque qu'émouvant. C'est l'œuvre d'un tempérament vigoureux, mais mal discipliné, qui dépasse souvent la mesure et annonce déjà les outrances du style baroque par sa tendance à la déclamation et à l'emphase².

L'église Notre-Dame et ses abords possèdent d'autres œuvres attribuées à Veit Stoss : un *Christ en croix* pathétique et pittoresque, et le bas-relief du *Mont des Oliviers* encastré dans la façade d'une

1. La marque de Veit Stoss, qui authentique également ses gravures : , est gravée sur le volet extérieur de droite.

2. M. Delio a très justement noté dans ses études sur la sculpture allemande que ce qu'on appelle improprement la Renaissance allemande n'est au fond que le style baroque en puissance.

maison particulière : les disciples de Jésus, qui dorment lourdement pendant que les soudards conduits par Judas font irruption dans le jardin, illustrent le réalisme familier des scènes de *Mystères*.

Les travaux exécutés pour les bourgeois de Cracovie valurent à



JESUS SUR LE MONT DES OLIVIERS, BAS-RELIEF PAR VEIT STOSS

(Place du Rynek, Cracovie.)

Veit Stoss un tel renom qu'il ne tarda pas à recevoir des commandes de hauts dignitaires de l'Église et du roi lui-même. Lorsqu'en 1492 le roi Casimir IV voulut se faire dresser de son vivant un monument funéraire dans une des chapelles de la cathédrale, il ne crut pouvoir mieux faire que de s'adresser à Veit Stoss. Son tombeau fut exécuté en

marbre rouge, d'après la maquette de Stoss, par maître Jörg Huber de Passau dont on a retrouvé le monogramme gravé sur un chapiteau. L'architecture tarabiscotée des huit colonnes cannelées et du baldaquin gothique, qui surmontent l'effigie du « gisant », a été visiblement conçue par un huchier ignorant la technique du marbre.

La cathédrale de Gnesen possède deux monuments d'archevêques,

en marbre rouge, remarquables par leur vérité iconique, qui ont été également conçus, sinon exécutés par Veit Stoss. Leur réalisme un peu âpre s'explique peut-être par la pratique du moulage sur nature qui, comme l'a démontré Courajod, s'introduit dans la sculpture funéraire à partir du ^{xiv}^e siècle.



LA DANSE DE SALOMÉ
(FRAGMENT DU RETABLE DE SAINT JEAN)
PAR STANISLAS STOSS
(Église Saint-Florian, Cracovie.)

Lorsqu'en 1496 Veit Stoss déserta Cracovie pour des raisons qui nous échappent, son fils Stanislas, qui avait fait son apprentissage dans un atelier d'orfèvre, prit la direction de l'atelier, dont il devait perpétuer la tradition pendant une trentaine d'années¹. Aucune de ses œuvres n'est signée; mais on s'accorde à lui attribuer le triptyque de la *Crucifixion* dans la chapelle des princes

Czartoryski, à la cathédrale du Wawel, le retable de saint Stanislas à l'église Notre-Dame, et le retable de saint Jean (1518) dans l'église collégiale de Saint-Florian. Le retable de saint Stanislas représente plusieurs scènes de la vie du saint évêque de Cracovie, thaumaturge et martyr. La légende raconte qu'il ressuscita un mort et le fit comparaître comme témoin devant le roi Boleslas qui prétendait usurper des terres de l'Église. Poursuivi par la haine du roi, auquel il avait reproché ses désordres, le saint fut

1. Cf. Lepszy, *Stanislaus Stoss, Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889).

obligé de prendre la fuite; mais Boleslas le fit assassiner traîtreusement dans une église, sur les marches mêmes de l'autel où il officiait. Les figures de cette œuvre, très curieuse au point de vue iconographique, manquent un peu d'expression. L'œuvre la plus



RETABLE DE SAINT JEAN, PAR STANISLAS STOSS (1518)

(Église Saint-Florian, Cracovie.

séduisante de Stanislas Stoss est certainement le retable de saint Jean, qui provient de la chapelle Boner; il est malheureusement incomplet. Le panneau central, maladroitement restauré, devait sans doute représenter le Baptême du Christ. Les volets de droite, où l'artiste a sculpté la Danse de Salomé et la Décollation de saint

Jean-Baptiste sont d'une réelle séduction, encore que leur grâce ne soit pas exempte de maniérisme; le style de la Renaissance italienne s'affirme nettement dans la composition et dans la draperie. Stanislas Stoss n'a pas les qualités de fougue et d'élan de son père : c'est un tempérament d'artiste assagi et un peu flegmatique qui essaie timidement de combiner le style de la Renaissance avec les traditions gothiques.

A côté de Veit Stoss, il est un autre grand sculpteur de Nuremberg qu'on a la surprise de voir mieux représenté à Cracovie que dans sa ville natale : non que Peter Vischer¹ soit jamais venu en Pologne et qu'il y ait fondé une école : mais il y exporta quelques-unes de ses plus belles œuvres. La fonderie Vischer travaillait surtout pour l'étranger : elle s'était assuré le monopole des monuments funéraires en bronze, non seulement en Allemagne, mais dans toute l'Europe orientale aux dépens de la Flandre qui centralisait jadis cette industrie. L'historiographe J. Neudörfer, le Vasari de la Renaissance allemande, nous avertit dans sa *Chronique des artistes et artisans de Nuremberg* que « les plus grandes fontes de P. Vischer se trouvent en Pologne, en Bohême, en Hongrie et dans toutes les parties du Saint-Empire² ». En effet, tandis que Nuremberg ne possède qu'un seul ouvrage de Peter Vischer, — qui est, il est vrai, son chef-d'œuvre, — le célèbre tombeau de saint Sebald, les églises de Cracovie ne possèdent pas moins de cinq ou six plaques tombales sorties de son atelier.

La plus ancienne de ces plates-tombes semble être celle du cardinal Frédéric-Casimir à la cathédrale du Wawel. Mais si l'effigie gravée du prélat, qui se détache dans un encadrement gothique sur un fond à dessin de brocart, dut être exécutée peu de temps après sa mort, qui survint en 1503, le bas-relief qui complète le monument ne fut ajouté que plusieurs années après, en 1510, par les soins du roi Sigismond, frère du défunt³. Le cardinal est représenté à genoux devant la Madone qui trône sous un dais entre deux *putti* ailés.

1. Cf. B. Daun, *Peter Vischer* (coll. des *Künstlermonographien*), Leipzig, 1903; — L. Réau, ouv. cité; — K. Simon, *Die Grabplatten von P. Vischer in Krakau* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1906).

2. « Die grössten Güsse, die er gethan hat, findet man in Polen, Boheim, Ungarn, auch bei Churfürsten, allenthalben im Hayligen Reich ».

3. Voici le texte de l'inscription : « Hoc opus Federico cardinali Cazimiri filio qui quinq̃ue et trigenta annis exactis MDIII obiit, fratri carissimo divus Sigismundus rex Poloniæ posuit. Ab incarnatione Domini MDX. »

Derrière lui apparaît son patron saint Stanislas, avec la crosse et la mitre, accompagné d'un personnage squelettique qui semble échappé de quelque danse macabre et qui n'est autre que ce Pielrowin qu'il ressuscita par ses prières et qui lui sert généralement d'attribut. L'aisance et la majesté des draperies, qui suivent toutes les inflexions des corps au lieu de les masquer, décèlent un art très mûr, assoupli et affiné au contact de la Renaissance italienne. Ce bas-relief de 1510 rappelle nettement par le caractère de son style les bas-reliefs du tombeau de saint Sébald, qui ont été exécutés à la même époque, notamment le beau groupe de saint Sébald rendant la vue



PLAQUE TOMBALE DU CARDINAL FRÉDÉRIC-CASIMIR, PAR PETER VISCHER (1510)

(Cathédrale du Wawel, Cracovie.)

à un aveugle. Le monument du cardinal Frédéric se compose donc de deux parties hétérogènes absolument distinctes par la date et par la facture : une plaque gravée de style gothique, et un bas-relief dans le goût de la Renaissance. Si cette maladroite soudure nuit à l'unité du monument, elle est du moins très instructive, puisqu'elle nous permet de mesurer l'écart prodigieux qui sépare la manière gothique de la manière italienne de Peter Vischer. On a peine à croire qu'une conversion aussi profonde ait pu s'accomplir en si peu d'années. Peut-être le projet exécuté par la fonderie Vischer émanait-il de deux artistes différents ?

L'église Notre-Dame ne possède pas moins de deux plaques tombales commandées à Nuremberg par la famille patricienne des Salomon : la première, qui est gravée, représente un jeune chevalier armé, vu de face, tête nue, les mains jointes. Le trait est aussi pur

que dans les magnifiques plaques gravées de la cathédrale de Schwerin; la figure du gisant se détache sur un fond de brocart et un encadrement de rinceaux : le style est encore purement gothique. La plaque en relief de Pierre Salomon, mort en 1506, nous fait saisir, au contraire, le progrès des formes Renaissance dans l'atelier Vischer : le vieillard imberbe, dont les longs cheveux bouclés sont coiffés d'une barette, se drape dans un manteau dont les plis



PLAQUE TOMBALE DE PIERRE SALOMON
PAR PETER VISCHER
(Église Notre-Dame, Cracovie.)

retombent sur sa cuirasse; sa dextre s'appuie sur la garde de son épée. Sa silhouette pensive et morose se détache au milieu d'un encadrement en forme d'arcade trilobée dont les écoinçons sont remplis par des figures décoratives.

Ce même encadrement trilobé se retrouve sur les deux autres plaques tombales dont il nous reste à parler : le tombeau du maréchal de la couronne Pierre Kmita à la cathédrale du Wawel, et celui de l'humaniste Callimachus dans l'église des Dominicains. Pierre Kmita, qui mourut en 1505, se dresse dans une fière attitude, tête nue, tout bardé de fer, tenant d'une main l'épée et de l'autre le

gonfanon. L'encadrement, qui manque de simplicité et de logique, est constitué par des colonnettes en forme de troncs d'arbre enjolivées de banderoles que surmontent les figurines des Apôtres Pierre et Paul, debout sous des baldaquins.

Quant à Philippe Callimachus Buonaccorsi, c'était un humaniste florentin qui, banni par la curie romaine, était venu se réfugier à la cour des Jagellons où il fit fonction de secrétaire des rois Casimir et Jean Albert et de précepteur de leurs fils; il mourut en 1496. L'inscription hyperbolique gravée sur son tombeau prouve

la faveur exceptionnelle dont il jouissait à Cracovie¹. Son tombeau fut-il exécuté à la fin du xv^e siècle, avant les plates-tombes de Pierre Salomon et de Pierre Kmita? C'est ce qu'on serait tenté de croire à première vue, tant cette effigie funéraire, sans naturel et sans aisance, paraît éloignée du style de la Renaissance. L'humaniste glabre et sévère, aux longs cheveux bouclés coiffés d'une barette, est assis à son bureau de travail, plongé dans la lecture d'un in-folio; son *studio* lambrissé est encombré d'une multitude d'accessoires, parmi lesquels on remarque un de ces miroirs convexes qui réfléchissent les objets dans les tableaux de Jan van Eyck et des Primitifs flamands. La gaucherie de l'attitude, les remous compliqués du manteau aux cassures vives, enfin l'encombrement de cet intérieur de savant, portent bien la marque du style gothique. Mais, par une contradiction singulière, l'encadrement est du plus pur style Renaissance; l'arcade trilobée est ornée d'une magnifique guirlande de fruits et de feuillages comme on en voit courir



PLAQUE TOMBALE DE PIERRE KMITA
PAR PETER VISCHER

(Cathédrale du Wawel, Cracovie.)

aux portes du Baptistère de Ghiberti, dans les tableaux de Mantegna, ou autour des « *tondi* » en terre cuite émaillée de Luca della Robbia. Que signifient ces étranges disparates, et comment peut s'expliquer cette juxtaposition dans un même monument de deux styles

1. « Philippus Callimachus experiens nacione Thuscus, vir doctissimus, omnis virtutis cultor precipuus, divi olim Casimiri et Johannis Alberti Poloniae regum secretarius acceptissimus cum summo omnium bonorum merore et regiae domus atque hujus reipublicae incommodo anno salutis nostrae MC.C.C.C.LXXXVI vita decedens hic sepultus est. »

radicalement différents ? On a supposé, non sans vraisemblance, que l'effigie de Callimachus était la reproduction d'une maquette de Veit Stoss, qui avait connu personnellement le modèle, mais qui n'avait pas le droit d'exécuter un monument en bronze parce qu'il n'appartenait pas à la gilde des fondeurs et que les corporations punissaient très sévèrement toute infraction à leurs privilèges. L'ornementation seule serait de Peter Vischer, qui aurait reproduit pour le reste la maquette ou « *visierung* » de Veit Stoss.

Outre les cinq plaques tombales que nous avons étudiées, M. Daun revendique encore pour l'atelier Vischer la plaque gravée d'un cardinal inconnu à la cathédrale du Wawel. L'encadrement Renaissance est constitué par une sorte de voûte à caissons, vue en perspective, et les cygnes héraldiques des écoinçons sont presque identiques à ceux qui décorent les tombeaux de Callimachus et de Pierre Salomon.

Comme l'a fort bien montré M. B. Daun, qui a eu le mérite d'étudier le premier, avec une sévère méthode critique, l'expansion de l'art de Nuremberg en Pologne, ces plaques tombales de Cracovie ont une importance considérable, non seulement à cause de leur valeur propre, mais parce qu'elles nous permettent de reconstituer clairement l'évolution artistique de Peter Vischer et de répondre par un argument irréfutable aux critiques qui, comme M. Seeger, prétendent restituer à son fils, Peter Vischer le jeune, toutes les belles œuvres qui trahissent l'influence de la Renaissance italienne. La preuve que le vieux Peter s'était mis spontanément à l'école de la Renaissance, c'est qu'il applique déjà l'ornementation italienne aux plaques tombales de Cracovie, qui toutes sont antérieures au voyage présumé de Peter le jeune dans la haute Italie. Il n'y a donc pas lieu de lui enlever au profit de ses fils la gloire d'avoir conçu et exécuté des œuvres comme le tombeau de saint Sébald et la fière statue du roi Arthur à l'église des Franciscains d'Innsbruck.

A cette expansion prodigieuse de l'art allemand en Pologne, les « petits maîtres » et les orfèvres de Nuremberg ont contribué presque autant que les grands sculpteurs comme Veit Stoss et Peter Vischer. Plusieurs artistes de Nuremberg collaborèrent au fameux retable en argent de la cathédrale du Wawel, que le roi Sigismond commanda en 1538 pour commémorer sa victoire sur les Tartares. D'après les comptes d'archives, le dessin en couleurs aurait été fourni par un frère d'Albert Dürer, Hans, qui était alors

peintre de la cour de Pologne¹. Mais les tableaux de l'intérieur des volets, qui représentent des scènes de la Passion du Christ, d'après la *Petite Passion* d'Albert Dürer, ne sont probablement pas de sa main. Les bas-reliefs en bois sculpté, ainsi que les ornements en bronze et en argent, sont l'œuvre collective de trois excellents petits maîtres : Peter Flötner, Pancrace Labenwolf et Melchior Bayr. Les deux magnifiques chandeliers en argent qui complètent la décoration de ce petit autel portatif appartiennent également à la Renaissance allemande.

Les rois de Pologne ont-ils besoin d'artisans expérimentés pour fondre des cloches ou des canons ? C'est encore aux corporations de Nuremberg qu'ils s'adressent. Les archives nous ont conservé, entre autres, les noms de maître Johann Behem, qui fonde l'énorme cloche de Saint-Sigismond, de maître Sebald Singer, qui dessina la grille en bronze de la chapelle des Sigismonds à la cathédrale (1525), et de l'armurier Oswald Baldner, qui travailla à Cracovie de 1559 à 1575. Ainsi Nuremberg ne se borne plus à exporter à Cracovie les plaques tombales de l'atelier Vischer : elle y délègue des maîtres fondeurs dont quelques-uns s'établissent à demeure en Pologne.

Plus tard, au xvii^e siècle, Danzig profitera de la décadence de Nuremberg ; c'est un orfèvre de Danzig, Peter von der Rennen, qui exécuta, de 1669 à 1671, la châsse en argent de saint Stanislas dont la silhouette emphatique et massive, conçue dans le style baroque hollandais, encombre la nef de la cathédrale.

IV

Il semble qu'au xiv^e siècle la peinture des ateliers de Cracovie ait subi plus fortement que la sculpture l'influence des maîtres de Prague : c'est du moins ce que tendraient à prouver des œuvres comme les Antiphonaires du monastère bénédictin de Tynieć et la *Madone au chardonneret* du Musée Czartoryski (1395)². Ajoutons que les armoiries de la corporation des peintres de Cracovie sont exactement copiées sur celles de la gilde de Saint-Luc, à Prague : on peut en conclure que la capitale de la Bohême qui a possédé, avant Cologne, une école de peinture où s'amalgament les influences

1. Un autre frère d'Albert Dürer, Andreas, séjourne de 1530 à 1534 à Cracovie, où il exécute des travaux d'orfèvrerie.

2. Il est regrettable que le Musée Czartoryski, qui est la collection la plus importante non seulement de Cracovie, mais des trois Polognes, ne possède pas encore à l'heure actuelle de catalogue.



(AUTEL PORTATIF DU ROI SIGISMOND (VOLETS FERMÉS)
 PANNEAUX EN ARGENT D'APRÈS LES DESSINS DE HANS DÜRER
 (Chapelle Sigismondine, à la cathédrale du Wawel, Cracovie.)



AUTEL PORTATIF DU ROI SIGISMOND (VOLETS OUVERTS)
 SCULPTURES PAR PETER FLÖTNER, PANKRAZ LABENWOLF ET MELCHIOR BAYR 1538
 (Chapelle Sigismondine, à la cathédrale du Wawel, Cracovie.)

italiennes et allemandes, a exercé une puissante attraction sur les peintres de Cracovie.

Mais, à partir du règne d'Elisabeth de Habsbourg, l'influence de Nuremberg se substitue à celle de Prague. La chapelle de la Croix à la cathédrale du Wawel possède un retable à volets de 1471 avec l'image de la Vierge de Douleur qui est tout à fait dans le style d'Hans Pleydenwurff. Les Primitifs de Cracovie subissent, comme ceux de Nuremberg, l'influence de la sculpture sur bois, qui était en avance sur la peinture, et l'action plus profonde encore du théâtre des *Mystères*, qui inspire des cycles entiers de tableaux d'un réalisme caricatural.

Parmi les peintres allemands de toute origine qui vinrent chercher fortune en Pologne à la fin du x^ve siècle, l'un des mieux connus est le Silésien Joachim Libnan, qui séjourne de 1494 à 1522 à Cracovie, où il eut le titre de peintre du roi; il est sans doute l'auteur d'un curieux triptyque de 1504, peint de couleurs vives sur fond d'or, qui est consacré à la légende de saint Jean l'Aumônier (église Sainte-Catherine).

Le miniaturiste Hans Zimmermann (Czyrmerman) ou Carpentarius, que nous trouvons établi à Cracovie de 1501 à 1532, était originaire d'Iglau en Moravie. On lui doit les miniatures du Psautier d'Erasmus Ciolek, évêque de Plock, et celles du livre d'Heures de la reine Bona Sforza (1526) qui est conservé aujourd'hui à Oxford. Mais son œuvre capitale n'a pas quitté Cracovie : c'est le fameux *Codex picturatus* de la Bibliothèque Jagellone¹, dont les miniatures, qui s'inspirent des gravures sur bois de la célèbre *Nef des Fous* (*Narrenschiff*) de Sébastien Brandt, illustrent avec tant de verve la vie des corporations de la fin du Moyen âge. Il n'était pas confiné dans la miniature et pratiquait aussi la peinture à l'huile avec une certaine habileté : son tableau de la *Sainte Trinité* au Musée National est d'un bon élève de Wolgemut et de Dürer.

C'est l'école d'Albert Dürer qui a exercé la plus grande influence sur le développement de la peinture à Cracovie. De même que la plupart des œuvres de sculpture procèdent de Veit Stoss, presque tous les tableaux du xvi^e siècle qui subsistent à Cracovie dérivent plus ou moins directement d'Albert Dürer. Le maître lui-même n'est jamais venu en Pologne; mais sa famille avait des attaches à Cracovie, et deux de ses frères, l'orfèvre André et le peintre Hans, vinrent s'y établir. Le mieux doué de ses disciples, Hans Sues

1. Ce manuscrit porte le nom de *Codex de Balthasar Beham*, parce que ce personnage, notaire de la ville, y a transcrit les statuts et privilèges de Cracovie.

de Kulmbach¹ (1476-1522), fut appelé à Cracovie en 1514 par la famille patricienne des Boner qui patronna également Stanislas Stoss; il y resta quatre ans, jusqu'en 1518. Les deux grands cycles qu'il y a créés : une série de huit tableaux représentant la légende de sainte Catherine d'Alexandrie à l'église Notre-Dame, un autre cycle de quatre panneaux consacrés à la légende de saint Jean l'Évangéliste dans la collégiale Saint-Florian, ne sont inférieurs ni à l'*Adoration des Mages* du musée de Berlin (1511), ni au retable Tucher de l'église Saint-Sébalde de Nuremberg (1513). Si nous ajoutons que la galerie Czartoryski² et la collection du comte Potocki ont recueilli chacune une œuvre de lui, on conviendra qu'on ne saurait étudier nulle part mieux qu'à Cracovie le talent de ce maître séduisant.

Le cycle de *Sainte Catherine d'Alexandrie*, qui est conservé aujourd'hui dans la sacristie de l'église Notre-Dame, porte le monogramme de l'artiste : KI, et la date de 1515; les huit tableaux subsistants sont les fragments d'un retable dépecé. Toute la légende de la sainte se déroule devant nous;

nous la voyons d'abord en extase dans une gorge sauvage où elle voit apparaître la Vierge. Pour augmenter l'effet de cette vision, Hans de Kulmbach a recours à de fantastiques effets de lumière qui rappellent Grünewald; les contours des troncs et les cimes des arbres sont seuls visibles; tout le reste du paysage est plongé dans l'obscurité. Sainte Catherine discute ensuite avec des philosophes païens; elle est enfermée dans un cachot; elle échappe



BOUTIQUE D'UN SAVETIER
MINIATURE DU « CODEX PICTURATUS
DE BALTHASAR BEHAM »
PAR HANS ZIMMERMANN
(Bibliothèque Jagellone, Cracovie.)

1. Cf. M. Sokolowski, *Hans Sues von Kulmbach* (en polonais), in-4, 1883; — K. Kœlitz, *H. Sues von Kulmbach und seine Werke*, Leipzig, 1891.

2. L'étude de *Sainte* du Musée Czartoryski, qui se rattache sans doute au cycle de *Sainte Catherine d'Alexandrie*, est d'un charme ingénu et d'une exquise fraîcheur de coloris.

miraculeusement au supplice de la roue; elle est décapitée; enfin, son corps est transporté par les anges sur le sommet du Sinaï. On trouve assurément de nombreuses réminiscences de Dürer dans ces scènes de Légende dorée; certains motifs sont empruntés aux volets du retable Heller de Francfort; les anges sont tout à fait « durériens ». Mais Hans Sues apporte une note originale en introduisant dans ses compositions les types et les costumes polonais qui l'avaient séduit par leur pittoresque : les cavaliers qui assistent au supplice de sainte Catherine sont des Polonais authentiques aux moustaches tombantes, coiffés d'un haut bonnet de fourrure conique. Les paysages sont lumineux et charmants : des cimes neigeuses bornent l'horizon; des nuages légers passent dans le ciel bleu, ou s'irisent de toutes les nuances de l'arc-en-ciel pour glorifier l'assomption de la sainte que des anges ravissent au ciel dans une lumière d'apothéose.

Le cycle de *Saint Jean l'Évangéliste*, dont il ne reste plus que quatre panneaux de forme allongée, maladroitement appliqués aux piliers de l'église Saint-Florian, est probablement un peu postérieur¹. Il est authentiqué par une inscription latine ainsi conçue : « *Hanc divi Joannis apostoli historiam Johannes Sues civis norimbergensis complevit.* » L'artiste a représenté la Cène suivant les données traditionnelles : le Christ est assis de profil à côté de saint Jean, l'Apôtre préféré, qui appuie la tête contre sa poitrine et il tend à Judas, assis en face de lui, la bouchée de pain accusatrice. Au premier plan à droite on remarque un Apôtre qui, d'un geste familier, prend une cruche dans un seau à rafraîchir pour remplir son verre; ce motif est emprunté à la *Grande Passion* de Dürer. La fenêtre s'ouvre sur un paysage accidenté et boisé.

La bénédiction du calice, qui vient ensuite, représente la légende bien connue de saint Jean buvant la coupe empoisonnée sans ressentir le moindre mal, tandis que les criminels sur lesquels on a fait l'essai du poison tombent foudroyés.

La plus poétique de ces compositions est celle qui évoque saint Jean dans l'île de Pathmos : l'Apôtre, levant les yeux de son manuscrit de l'Apocalypse, aperçoit la Madone dans une gloire, environnée d'un essaim d'angelots; une clarté céleste émane de l'apparition et s'irradie sur les fraîches verdure de l'île heureuse².

1. Ces quatre panneaux ont été mis sous verre après restauration : de sorte qu'il est difficile de les étudier et presque impossible de les photographier.

2. Le même sujet a été traité par Hans Burgkmair d'Augsbourg, mais avec moins de charme, dans un tableau de la Pinacothèque de Munich (1518).

Le dernier panneau représente le martyre du saint, plongé dans



LA BÉNÉDICTION DU CALICE ET LA VISION DE SAINT JEAN A PATHMOS
VOLETS DU RETABLE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
PAR HANS SUES DE KULMBACH
(Église Saint-Florian, Cracovie.)

une chaudière d'eau bouillante que trois bourreaux attisent. Le gouverneur avec sa suite assiste d'une loggia à cet autodafé. Un

spectateur au visage rasé, vêtu d'une longue tunique, serait, d'après une tradition locale, le peintre lui-même.

Les proportions de toutes ces figures sont très allongées. Ce n'est déjà plus le « canon » de Dürer : l'élégance et la souplesse langoureuse des formes, la morbidesse des modelés, les tonalités d'une harmonie délicate, trahissent l'influence des Vénitiens et notamment de Jacopo de' Barbari (Jakob Walch) dont Hans Sues passe pour avoir été l'élève. Très inférieur à Dürer par la richesse d'invention et la force du génie, il séduit surtout par l'élégance des formes et le sens de la couleur qui s'affirme surtout dans ses fonds de paysage. Son style participe à la fois de Nuremberg et de Venise, de l'âpreté franconienne et de la grâce italienne : c'est ce mélange ambigu qui donne aux œuvres de ce maître trop ignoré une si rare saveur.

L'influence de ces deux cycles fut profonde sur les peintres de Cracovie ; dans le cycle de la *Passion* à la sacristie de Notre-Dame, dans les *Martyres d'Apôtres* qui décorent l'église Sainte-Catherine du faubourg de Kazimierz, dans la *Mort de la Vierge* du Musée Czartoryski, et dans beaucoup d'autres tableaux de la même époque, on constate l'imitation flagrante de sa manière.

Hans de Kulmbach ne fut pas le seul représentant de l'école de Dürer à Cracovie. Le propre frère du maître de Nuremberg, Hans Dürer, vint s'y établir en 1525, et il y resta jusqu'à sa mort, en 1538. Un petit tableau du Musée National, qui est marqué de son monogramme HD et daté de 1526, appartient au début de son séjour : c'est une œuvre d'une exécution médiocre, qui représente saint Jérôme demi-nu, à genoux devant un crucifix et se frappant la poitrine, au milieu d'un paysage conçu dans le goût d'Altdorfer. Quelques années plus tard, en 1529, il entre au service du roi Sigismond qui le charge de peindre à fresque les appartements du château nouvellement construit sur le Wawel. Cette décoration a partagé le sort des grands ensembles décoratifs créés par les peintres allemands du xvi^e siècle. Mais, si nous avons tout lieu de déplorer la disparition des fresques de Cranach au château de Torgau et surtout celle des grandes décorations d'Holbein à l'Hôtel de ville de Bâle, pareils regrets seraient superflus pour les œuvres de Hans Dürer, qui n'a jamais été qu'un peintre sans originalité et sans vigueur et qui porta, en somme, très médiocrement un nom très glorieux.

Les archives nous ont conservé le nom d'un autre peintre franconien : Michael Lencz (Lantz), de Kitzingen, qui semble avoir joué un rôle assez important dans la colonie allemande de Cracovie entre

1507 et 1510. Son tableau de la *Conversion de saint Paul*, à l'église Notre-Dame (1522), présente tous les caractères de l'école de Nuremberg. En 1583, c'est encore un peintre allemand, le portraitiste Martin Kœbner (Kober), de Breslau, qui brosse le vigoureux portrait en pied du roi Étienne Bathory, voïvode de Transylvanie, élu par la *szlachta* polonaise en 1576¹.

Ainsi l'influence de la peinture allemande se perpétue à la cour de Pologne jusqu'à la fin du xvi^e siècle. Ce fait est d'autant plus digne d'être noté que l'architecture et la peinture étaient alors depuis longtemps italianisées. Cette survivance s'explique sans doute par l'habileté avec laquelle l'école de Dürer avait su s'assouplir au contact de la peinture vénitienne et s'assimiler la grammaire ornementale de la Renaissance.

LOUIS RÉAU

(La suite prochainement.)

1. Ce portrait est conservé au couvent des Missionnaires.





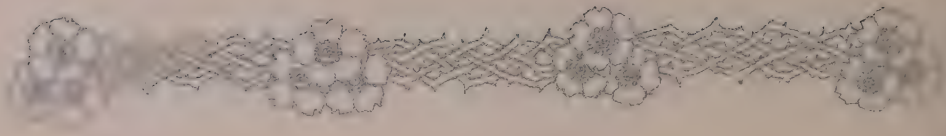
UN ALBUM DE M. P.-A. BOUROUX¹

PARMI les procédés de la gravure, l'eau-forte, et le vernis mou qui en dérive, savent excellemment fixer les souvenirs recueillis au cours d'un voyage. L'impression première y conserve toute son intensité et toute sa fraîcheur ; en même temps, la technique rapide oblige à une synthèse qui élimine l'accessoire et retient l'essentiel seul par quoi l'artiste s'est trouvé conquis. Comment a-t-il regardé le spectacle ? S'est-il placé sous l'angle favorable ? Lui fut-il permis d'en saisir le caractère et, l'ayant saisi, de le dégager avec plénitude ? Aux conditions de l'examen et à la qualité des moyens d'expression se mesure le succès de l'entreprise.

Nous démêlons fort bien pourquoi et comment celle-ci fut conduite à un heureux terme. Elle bénéficie tout d'abord des avantages que confère l'exercice de la liberté. M. P.-A. Bouroux a erré en Angleterre, puis au bord du lac Léman, faisant halte où bon lui semblait, sans se plier aux exigences d'un itinéraire préétabli, sans obéir aux injonctions des guides officiels qui décrètent tel site d'admiration publique et l'imposent de vive force à l'enthousiasme du touriste.

Bien qu'il goûte par-dessus tout le calme, la paix et le silence, M. P.-A. Bouroux n'a garde de limiter le domaine de sa curiosité ; elle l'intéresse au présent et au passé, à la capitale et au village, au fleuve et à la rue. La même sensibilité que trouble la mélancolie de la Tamise ou de la banlieue londonienne se réjouit à l'aspect des cottages variés du Hampshire — cottages nouveaux qui bordent la route tranquille, cottages du vieux temps, perdus au fond des parcs et encadrés dans les frondaisons luxuriantes des arbres centenaires.

¹ *De Londres à Genève, croquis de voyage à l'eau-forte.* — Un album de dix planches in-folio édité par l'auteur, et tiré à 150 exemplaires dont 40 tirés avant l'aciérage des planches et signés par l'artiste.



UN ALBUM DE M. P.-A. BOURROUX¹

PARMI les procédés de la gravure, l'eau-forte, et le vernis qui en dérive, savent excellentement fixer les souvenirs recueillis au cours d'un voyage. L'impression première y conserve toute son intensité et toute sa fraîcheur; en même temps, la technique rapide oblige à une synthèse qui élimine l'accessoire et retient l'essentiel seul par quoi l'objet se fait vivement saisir. Quand il y a regardé le spectacle? S'est-il plu à contempler l'œuvre? S'est-il permis d'en saisir le caractère et l'esprit sans, de le dégager avec plénitude? Aux conditions de l'exécution et de la qualité des moyens d'expression se mesure le succès de l'œuvre.

Nous demandons fort bien pour l'œuvre de M. P.-A. Bourroux, conduite à un heureux terme. Elle bénéficie tout d'abord des avantages que confère l'exercice de la liberté. M. P.-A. Bourroux a erré en Angleterre, puis au bord du lac Léman, faisant halte où bon lui semblait, sans se plier aux exigences d'un itinéraire préétabli, sans obéir aux injonctions des guides officiels qui décrètent les lieux d'admiration publique et l'imposent de vive force à l'enthousiasme du touriste.

Bien qu'il goûte par-dessus tout le calme, le paix et le silence, M. P.-A. Bourroux n'a garde de limiter le domaine de sa curiosité; elle l'intéresse au présent et au passé, à la capitale et au village, au fleuve et à la rue. La même sensibilité que trouble la mélancolie de la Tamise ou de la banlieue londonienne se réjouit à l'aspect des paysages variés du Hampshire — cottages nouveaux qui bordent la route tranquille, cottages du Vieux temps, perdus au fond des parcs et encadrés dans les frondaisons luxuriantes d'un village centenaire.

¹ *De Londres à Genève, croquis de voyage à l'eau-forte*. — Un album de dix planches in-folio édité par l'auteur, et tiré à 150 exemplaires dont 30 avant l'aciérage des planches et signés par l'artiste.



P.A. Bourroux del. et sc.

LE PONT DE LA TOUR À LONDRES

Plus tard, en voie de retour, les anciennes constructions en bois de Folkestone, et Annecy,

Annecy délicate, aimable, humble Venise,
Maisons et quais bâtis sur des canaux étroits¹,

ne manqueront pas d'arrêter M. P.-A. Bouroux, de le divertir. Au terme de ses pérégrinations, à Coppet, à Genève, c'est l'âme du passé que sa pointe voudra évoquer, en retraçant le pittoresque décor des architectures d'autrefois.

Ces dix estampes, où l'observation est tout à la fois prime-sautière et réfléchie, montrent une science de l'effet déjà pleinement possédée. L'emploi heureux que M. P.-A. Bouroux fait du vernis mou le seconde dans la spécification des ambiances qui se différencient, non sans subtilité, selon les climats. A plus d'un égard l'auteur nous rappelle cet Henri Guérard dont la *Gazette* garde précieusement la mémoire; il le rappelle par la franchise, la souplesse et la variété du métier; il le rappelle aussi par les recherches de polychromie, fréquentes dans cet album : de discrets rehauts, rouges ou roses, viennent en agrémenter les épreuves; certaines d'entre elles sont tirées sur un papier de couleur où jouent çà et là des blancs obtenus par l'impression d'une seconde planche. L'ensemble s'accorde à suggérer l'idée d'un artiste grave dont les dons spéciaux sont ceux mêmes que requiert une pratique de la gravure libre, logique et sincère.

M.

1. *Les Éblouissements*, par M^{me} la comtesse de Noailles, p. 213.





VUE INTÉRIEURE DU MAGASIN « LA SAMARITAINE »
(M. FRANTZ JOURDAIN, ARCHITECTE)

DIX ANNÉES D'ARCHITECTURE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

LES DEMEURES DU TRAVAIL DEPUIS 1900

SANS préambule, il faut dire que, presque généralement, le caractère pratique de la construction, en cet ordre de travaux, n'a pas été assez « serré de près » dans l'expression en façade. Si, très souvent, les plans d'hôpitaux et d'usines sont d'un tracé attentif à satisfaire aux besoins du programme, si l'on peut même dire que la qualité maîtresse de beaucoup d'architectes actuels est l'établissement d'un plan ingénieux et subtil, où l'on sait faire l'économie de la place et le plus complet emploi du terrain, on doit ajouter que, trop souvent, l'enveloppe de l'œuvre, la muraille avec ses pleins et ses vides, son décor et sa proportion, reste inférieure, trop livrée au ressouvenir de moyens décoratifs épuisés ou au caprice d'une invention désordonnée.

Les projets de M. Duray, en 1900, pour les stations du Métropolitain s'italianisaient de motifs hors de propos et l'on avait vu, peu de temps avant, la faute, cette fois colossale, de M. Émile Benard, lauréat du concours pour l'Université de Californie (bénéficiaire de cette chance inespérée : étudier une ville de la pensée, qu'habiteraient, dans une nation moderne entre toutes, des jeunes

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 191.

hommes entraînés au plus âpre *struggle for life* du ^{xx}^e siècle) et, pour ces besoins si précisément actuels, composer, en Amérique, un anachronique décor de colonnades, de voûtes écussonnées, de guirlandes romaines, d'ares à la Piranèse et autres fantaisies archéologiques tout à fait déplacées.

De même, à Paris, un poste téléphonique, construit rue Desrenaudes par M. Boussard, offrait des dispositions intérieures fort convenables et une façade dont la grâce spirituelle, le charme certain n'exprimaient toutefois rien de la destination de l'édifice. Infiniment pires étaient, dans le même temps, les stupéfiantes et tout à fait impardonnables galeries « Magasins de Montpellier » où M. Carlier, sans hésiter, plaquait les accessoires décoratifs les plus désuets et les plus galvaudés dans les « projets de première classe » à l'École des Beaux-Arts.

De même encore, M. Morin-Goustiaux importait-il, au boulevard, un style bâtard viennois, à pinacles, à pilastres, à clocheton sur pan coupé, dans l'immeuble de la New-York, conçu à destination de café (rez-de-chaussée) et de bureaux d'assurances (étages). Combien plus décorative, et à moins de frais, la construction de MM. Sauvage et Sarrazin, rue Damrémont, n° 17, qui, sur une donnée infiniment moins complexe, constitue un type excellent de maison à toute hauteur, sobrement traitée et riche de sa discrétion même ! Et l'on voyait l'Hôtel de ville de Doulon, signé de M. Leray, sortir — mille et unième — du moule connu ; et M. Laloux, dans la gare d'Orsay — pour des trains en sous-sol et sans fumée — escalader le ciel



MAISON, RUE DAMRÉMONT, N° 17
(MM. SAUVAGE ET SARRAZIN,
ARCHITECTES)

avec un hall que rien ne justifiait tandis qu'en façade de terribles dames de pierres pesaient sur les attiques étonnés.

D'autres incompréhensions du programme seraient à retenir à ce moment même où M. Muller, de Marseille, composait avec intelligence son hôpital d'Aix-en-Provence et où MM. A. et G. Perret avaient la franchise d'indiquer nettement en façade leur parti de maison à ateliers de commerce, dans un immeuble du faubourg Poissonnière. Quelques vagues et inutiles cartouches, sous le plat des balcons, peut-être ; mais au moins l'ensemble, ici, était clair et lisible, traduisait bien, dès la rue, l'affectation intérieure de l'édifice.

Seule œuvre vraiment logique, le pavillon-coupole du Creuzot, à l'Exposition Universelle, traité par M. Bonnier avec une intelligence parfaite du programme et selon des emplois de matière tels que la destination et la raison d'être de la construction se lisaient jusque dans le moindre boulon. Ce fut une forte leçon qui resta malheureusement éphémère et que les architectes négligèrent de méditer parce qu'elle ne présentait à la vue aucune de ces élégances de dessin, aucune, non plus, de ces formes préconçues qui caractérisent, aux yeux de l'élève de l'École, le projet aimable et qu'on peut approuver en chœur. Ici les cambrures du fer, ses portées, ses grandes lignes structurales, avaient d'elles-mêmes créé une silhouette qui était comme l'aboutissement fatal et inévitable d'un raisonnement où rien n'était abandonné à la fantaisie ou à la facile réminiscence. C'est pour cela, assurément, que le pavillon du Creuzot fut traité, par les architectes dédaigneux, plus comme une production d'ingénieur que comme de la grande architecture. Et pourtant c'en était là au premier chef.

Au souvenir de cette victoire, qui honore si hautement M. Louis Bonnier, on a peine à rapprocher la mémoire de ce qu'il fit depuis lors, s'obstinant à une quasi retraite où il perd tant de dons précieux dans des besognes administratives. Et, par surcroît, on ne constate pas sans amertume qu'un des hommes les mieux organisés, dans notre temps, pour mener la bataille du rationalisme d'où pourrait sortir une architecture moins passivement soumise à des dogmes archaïques, complète son reniement en donnant l'appui de ses vertus professionnelles et l'autorité de son nom à un groupement de constructeurs qui, plus jalousement que tous autres, revendiquent le privilège d'avoir passé par le laminoir scolastique et de sauvegarder la prééminence de leur École contre les trop libres empiétements du renouveau.

1901 marqua l'achèvement de l'École des Arts et Métiers de Lille, où M. Batigny céda au plaisir de disposer modillons et frontons, colonnes et écussons d'angles ; et aussi celui de la gare de Lyon, transformée par M. Toudouze. Ni ici ni là la vérité attendue, promise dès 1889, ne jaillit encore. Elle avait d'ailleurs plus de détracteurs que d'apôtres. Alors comme aujourd'hui, il était d'assez bon ton de se gausser d'elle. C'était le moment où, au Havre, M. Cargill, pour un menu de banquet d'architectes, représentait le modern style



USINE DU MÉTROPOLITAIN, QUAI DE LA RAPÉE
(M. FRIESÉ, ARCHITECTE)

sous les apparences d'une pieuvre attaquant en vain des colonnes inébranlables que gardait un robuste vieillard (Vieil Art). Plaisanterie tout de même trop facile !

L'année suivante suffit à M. Laloux pour enrichir la ville de Tours de son célèbre Hôtel de ville et ce n'est qu'en 1903, alors que M. Defrasse contournait avec peine un fronton circulaire sur un pan coupé à la Banque de France d'Orléans, qu'enfin on put se rendre compte, dans l'Usine électrique du Métropolitain, qu'un architecte, M. Friesé, avait compris que l'architecture industrielle pouvait prétendre, elle aussi, à un style, à une expression moderne, et que ce style ne devait se dégager dans l'œuvre que par la parfaite correspondance des formes épurées et des besoins judicieusement satisfaits.

Ces besoins étaient ici d'une netteté absolue. Ils étaient en

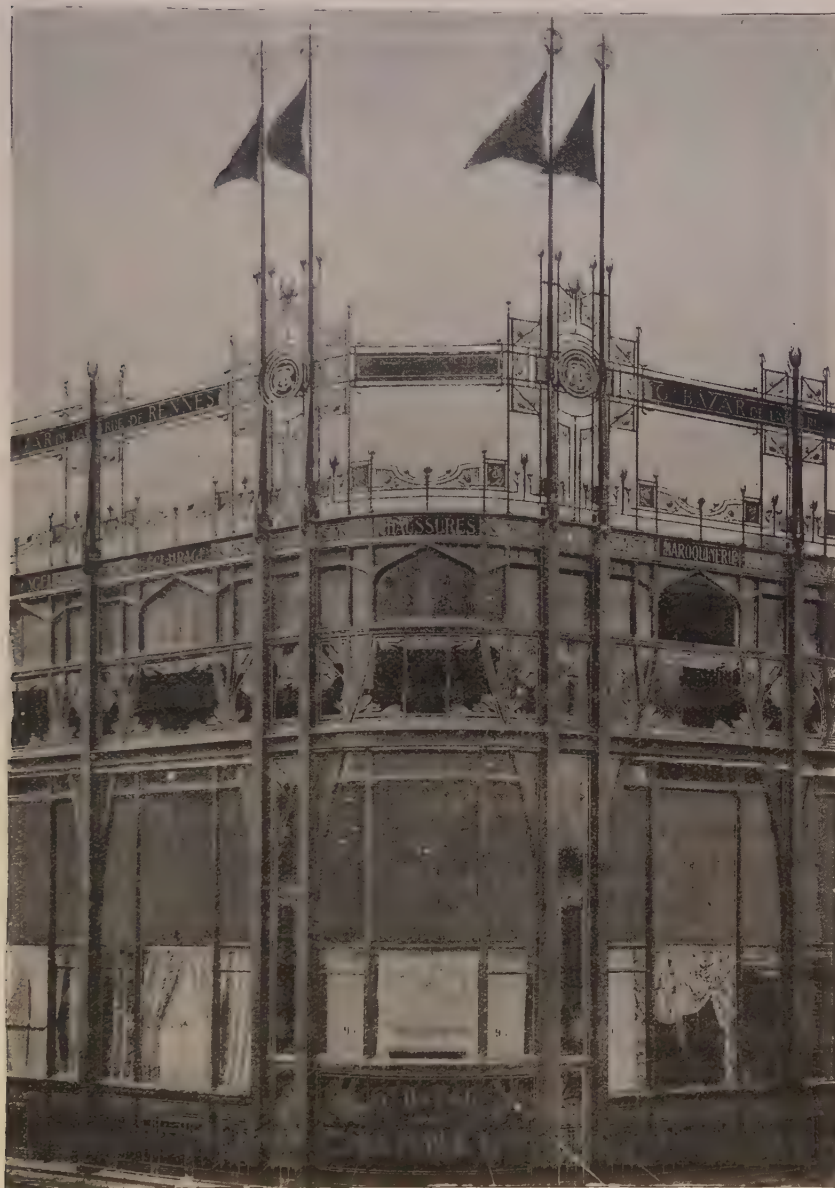
quelque sorte dictés à l'architecte par l'ingénieur, et nul caprice n'y pouvait prendre place. Nous n'avons pas loisir, en ces pages, de détailler ce programmé à données mathématiques, programme d'installation d'usine où chaque fonction requérait une superficie connue, un volume immuable, où les relations de cause à effet imposaient, depuis l'entrée du charbon jusqu'à la sortie du courant, l'obligation de céder à la loi du chiffre. Ce qu'il importe de dire, — et cette joie s'est assez fait attendre pour que nous la savourions avec complaisance, — c'est qu'un édifice était enfin debout où une idée essentiellement moderne apparut transcrite en logique dans la matière honnêtement adaptée au thème proposé. La consultation des recueils techniques qui, à l'époque, commentèrent une construction aussi exemplaire, édifiera plus au long quiconque douterait de la valeur enseignante de cette usine modèle. Le principe général qu'il nous incombe uniquement de fixer ici est que la beauté découle toujours, dans l'œuvre bâtie, de la sage appropriation des moyens au thème donné. Et ce principe, il apparaît éclatant dans ce vaste laboratoire électrique qui fera le plus grand honneur à M. Friesé et à l'architecture industrielle de notre temps.

La « Maison du Peuple » de M. Aug. Rey, rue Clignancourt, est de 1906. Elle est traitée, dans un large parti de force et de santé, pourrait-on dire, tant dans son plan (salles de conférences, de pansements, d'opérations, classes enfantines, bibliothèque) que dans sa façade et ses décorations intérieures, clairement indiquées, lisiblement construites. L'effort est des plus respectables et compte, dans la production moderne, en très bon rang.

A retenir les transformations du « Printemps », par M. René Binet, qui s'y montra, dans l'agencement très personnel du grand escalier, l'ingénieux décorateur que l'on sait, débordant d'invention riante au point même de laisser parfois dépasser son raisonnement par sa fantaisie (voir au bureau de poste de la rue Laffitte ses plaques de verre joliment engravées, mais, du même coup, devenues nids à poussière et détournées, par ainsi, de leur fonction préconçue). Mais que sont ces peccadilles charmantes au regard des colonnes et de tout le bagage romain dont M. Godefroy encombrait alors la préfecture de la Haute-Vienne ?

M. René Binet vient d'ajouter encore aux magasins du Printemps. Il ne s'agit plus, cette fois, de modifications de détails. C'est un vaste programme qu'il lui faut réaliser. On lui a demandé, sur l'emplacement d'immeubles qui, au voisinage de l'ancien magasin,

n'avaient aucun lien architectural avec lui, de construire de toutes pièces une annexe dont les façades doivent rappeler l'édifice princi-



PAN COUPÉ D'UN BAZAR, RUE DE RENNES
(M. GUTTON, ARCHITECTE)

pal et le prolonger, avec son caractère monumental, sur trois rues adjacentes. Et M. Binet s'est trompé. Par cet essai malheureux, et

en attendant qu'il prenne sa revanche, il a donné raison à ceux qui apprécient en lui l'ingéniosité décorative, mais qui lui refusent d'être un architecte dans le sens absolu du mot, un constructeur qui voit son œuvre d'ensemble, qui l'équilibre dans sa pensée et qui, d'abord, l'épure, l'harmonise avant de la mettre debout. Il sait quelle est notre estime personnelle et quels témoignages nous lui en avons donnés, au moment où les railleurs de 1900 insultaient sa Porte, que nous continuerons à tenir pour une œuvre très digne. Ce rappel nous met tout à fait à l'aise pour lui reprocher tel esprit d'innovation funeste auquel il a obéi en édifiant les nouvelles façades du « Prin-temps ». Le lanternon d'angle ne peut se défendre contre l'examen le plus indulgent, et, non plus, ce déplorable agencement des étages en recul l'un sur l'autre jusqu'au faite, selon une disposition qui, dans l'immeuble Sédille, est employé avec un grand tact et qui, ici, est interprété au plus grand dam de la proportion et des perspectives. Tout cela est déjà très grave, mais que dire de ces injustifiables colonnes qui surgissent, à rez-de-chaussée, dans la façade sur la rue de Provence, uniquement parce que les nécessités de la construction avaient obligé à un retrait et parce que M. Binet a pensé qu'une statue stylite ferait bien dans ces coins perdus ? C'est donc une vaste erreur, au moins en façade. Dans le moment où nous écrivons, il est assez malaisé de préjuger des intérieurs. Ce que l'on en voit, laisse pourtant deviner que l'architecte a retrouvé là toute sa verve ingénieuse et que ses plus gros péchés sont en façade : nous en sommes heureux pour lui, car il doit et il peut être, avec un peu plus de sang-froid, l'un des bons *ouvriers* du modernisme.

M. Alph. Gosset, bâtissant en 1907 à Reims, et en style Élisabethain les établissements Pommery, ne fit assurément qu'obéir à un ordre de propriétaire. Il faut pourtant lui savoir gré d'avoir su, dans ce pastiche imposé, conserver ses qualités de probité d'autre part si hautement écrites en divers édifices religieux et privés.

De la même année, le bazar de la rue de Rennes, du Nancéen Gutton. Marmorite noire, filets or, fers élancés dans le couronnement pour soutenir les enseignes, transparence de la façade pour bien avouer le caractère marchand de la maison ouverte aux regards du passant : tout contribue à originaliser dans le bon sens cette tentative.

Mieux que bazar, grand magasin, la « Samaritaine » était depuis longtemps en chantier. Sur ce thème nettement moderne, M. Frantz Jourdain avait voulu traduire cet idéal de renouveau pour lequel il lutte en militant infatigable. Son œuvre a été critiquée. Elle ne

pouvait rester inaperçue. Manifestement, elle n'apporte pas la vérité attendue. Elle déconcerte par plus d'un détail. On peut lui reprocher de répondre à la monotone architecture des traditionalistes irréduc-



ÉGLISE SAINT-JEAN DE MONTMARTRE
(M. A. DE BAUDOT, ARCHITECTE)

tibles par une architecture véhémence, où le fer, capricieux et fantasque, improvise des escalades, parfois amusantes à la vue, mais assez peu conformes à cette *raison* dont M. Jourdain se déclare l'apôtre, avec un dévouement et un zèle qui restent d'ailleurs de tout point admirables et qu'on doit respecter. Tout le tempérament

de cet artiste est là. Il se dépasse lui-même. Il *veut* si impérieusement, si passionnément, l'écrasement de tout ce qui empoisonne notre art de bâtir, il porte ses coups avec une *furia* telle, avec un si chaud lyrisme, et avec tant de bravoure, il est si généreusement français, et si franc, qu'il se laisse aller, en voulant tout prouver, au péril de tout compromettre. Et c'est bien ce qui est arrivé ici. Les uns rient de l'échec. Les autres n'osent pas soutenir l'effort. Il faut qu'il me pardonne d'écrire ceci. C'est ma pensée très nette et très amicale; je ne puis la taire. Ses magasins de la Samaritaine ne sont pas une œuvre de raison. Ils sont le geste, fixé pour l'avenir, d'un protestataire écœuré de trop de veuleries, de trop de néant, et qui, traitant le vaste thème, *si actuel*, d'un grand magasin, a voulu, d'un coup, en un élan d'ambition chevaleresque et peut-être sûre de la défaite, foncer sur l'« ennemi imbécile », lui montrer ce que c'est que d'oser, en faisant résolument *autre chose*, en se séparant de tout et de tous. Il a fait là ce que nul n'a risqué aussi témérairement de faire, et au prix de quelles batailles ! Il a chargé, sabre au clair. C'est très crâne, parce que c'est comme à Reichsoffen. Mais, tout de même... c'est Reichsoffen. Son manifeste de fer est un *credo* schismatique, conçu dans le lyrisme par une âme en révolte. Il est naturel qu'il n'apparaisse pas revêtu de cette sérénité reposante et consolatrice que seuls portent en eux les actes de foi lentement élaborés dans les cœurs apaisés, entièrement sûrs de leur religion. Là est l'excuse de cet architecte. Il serait assez peu généreux de lapider de sang-froid un homme qui s'est emballé pour une belle cause. Ce que l'on peut et ce que l'on doit regretter, c'est qu'après sa juste colère, devant le papier blanc et les compas il ne se soit pas tempéré et n'ait commencé à dessiner qu'après son calme retrouvé.

Malheureusement, et pour être aussi franc avec lui qu'il l'est avec les autres, il faut bien dire que dans l'inquiétude moderne, M. Frantz Jourdain est le prince des Inquiets. Nul plus que lui, peut-être, n'a été angoissé par l'inextricabilité de nos recherches et la lenteur de nos trouvailles.

C'est là son grand mérite, au reste, mais devant l'œuvre cela a pu être sa faiblesse. Il n'en reste pas moins qu'il a eu la vaillance d'*essayer*, alors que tant d'autres ramassent le succès facile sur des chantiers misérablement académiques. Qu'un recul de trente ans soit accordé à la « Samaritaine » : les fautes y paraîtront plus énormes encore ; mais on y verra mieux tout ce qui est parti voulu, intention de

renouveau, vérité latente. Et l'on comprendra que cet édifice, où trop d'enthousiasme, à la fin du xix^e siècle, compromit les intentions les plus droitement honnêtes, peut, au cours du xx^e siècle,



ANNEXE DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES, CITÉ MARTIGNAC, 111, RUE DE GRENELLE
(M. FRANÇOIS LE CŒUR, ARCHITECTE)

servir de point de départ à quelque développement nouveau, bien que partiel, dont bénéficiera l'époque, vraisemblablement.

M. François Le Cœur, nourri d'un sain enseignement, a été, en 1909, chargé de construire, cité Martignac, 111, rue de Grenelle, une importante annexe à l'Administration des Postes et Télégraphes. Son

œuvre est assurément, à Paris, celle où le programme est le plus étroitement, le plus fidèlement serré de près par l'exécution. Une longue façade, retraitée dans sa partie médiane, percée de grands jours qui dénoncent la destination industrielle, construite sobrement, sur un soubassement de pierre sévère où s'enlève le mur de briques enfilées, jusqu'à une avancée, là-haut, formant balcon, couronnant fermement l'ensemble. Ça et là, un point de sculpture, juste où il faut. L'agrément de ferronneries où la construction se lit dans le décor, une probité générale, un aveu de la matière, une logique, enfin, qui n'a rien de sec et de glacé. C'est une œuvre de premier ordre, conçue dans un esprit dégagé de toutes formules apprises. Elle apporte la preuve qu'il est possible de faire de l'architecture avec raison et sagesse, et d'obtenir plus de confort et d'agrément, plus de solidité et de durée avec une dépense extrêmement réduite.

Il serait juste de dire plus au long tout le bien qu'il faut penser de l'immeuble industriel signé par M. Chedanne, 128, rue Réaumur, où apparaît un grand et net parti de construction métallique, franchement accusé en façade. La « Bellevilloise » de M. Emmanuel Chaine, rue Boyer, vaudrait mieux qu'une citation de rappel, si l'on fait état de la façon intelligente — et rationnelle, ce qui vaut mieux — avec laquelle l'artiste y utilisa, pour établir les locaux d'une société ouvrière, les ressources de la brique armée et du ciment armé.

De même faudrait-il dire tous les mérites de la Chambre de Commerce de M. Masson-Detourbet, rue Pierre-Curie, et faire le départ dans les « Grands Hôtels de la rive gauche » (angle de la rue de Sèvres et du boulevard Raspail) de ce que MM. Boileau et Tauzin ont pu mettre d'invention pittoresque, de fantaisie inquiétante et de rationalisme en leur œuvre. Les deux premières qualités (ou défauts, selon le point de vue) l'emportent assurément sur la raison. J'ai très peur que des compositions aussi théâtrales nous éloignent, pour longtemps, des solutions rêvées.

Mais il faut conclure, non pourtant sans rappeler d'un mot l'œuvre de M. A. de Baudot au théâtre de Tulle (Corrèze), édifice pour lequel il fut appelé lorsque déjà les parties basses étaient réalisées en pierre, et qu'il acheva en ciment armé, pour une démonstration capitale de ce qu'est et de ce que peut « rendre » en construction cette matière encore si puérilement discutée par certains. Le dispositif de la salle, réalisé par un croisement méthodique de poutres armées, les formes décoratives de son balcon de façade et

de ses consoles, où il a prouvé la malléabilité du ciment, sont autant de thèmes d'études que nous offrons à la curiosité des intéressés. Ils pourront, au surplus, se faire une conviction plus définitive encore en allant visiter, non loin de Paris, le lycée Lakanal, qui est une œuvre d'une portée immense, par les enseignements qu'elle renferme du point de vue de la structure, et qui reste — à cause de cela même peut-être — à peu près inconnue des professionnels les mieux désignés pour l'apprécier et y prendre des leçons.

* * *

Ni dans les demeures du repos, ni dans celles du travail, nous n'avons mentionné toutes les œuvres dont ces dix dernières années virent la sortie de terre, et sur lesquelles il serait, pour des questions de détail, intéressant d'attirer plus complètement l'attention. Cet article ne peut se limiter qu'à quelques exemples typiques. Il n'en subsiste pas moins que, dans beaucoup de constructions, des intentions excellentes se rencontrent et qu'il y a, sans qu'on en puisse douter, une bonne volonté très marquée, dans l'esprit d'un certain nombre de constructeurs actuels, pour la rénovation de leur art. Malheureusement...

Malheureusement, il est imposé à celui qui signe ces lignes de tirer de ces efforts l'amère déduction qu'ils n'ont, au total, produit que fort peu, si l'on ne veut se fixer qu'à la leçon véritablement acquise qui se dégage de ces multiples tentatives. Il faut le dire, il faut l'avouer, quelque brillante qu'apparaisse cette œuvre bâtie, quelque part d'agrément et d'illusion flatteuse qu'y mêle même, parmi de trop fréquentes abominations, notre goût français, l'architecture de nos jours ne sait pas encore très clairement où elle va. Il y a du talent partout : on en trouve des bribes dans des « morceaux » bien étudiés ; il y a du charme — le charme de chez nous ; — il y a des sourires sur les murs, des grâces dans les mouvements de la pierre, de la sveltesse, de la légèreté, de l'esprit, toutes les vertus de France. Mais, autant dire presque rien n'est sérieusement assis. C'est du caprice, de l'invention ingénieuse, ou du lourd pataquès. En tout cas, c'est le désordre, l'absence de loi, l'individualisme en liberté, en rébellion, l'imagination en voyage, et, comme on dit dans les ateliers, « le crayon baladeur ». Pour quelques cerveaux qui mûrissent l'idée, tous les autres la laissent tomber, verte, sûre, acide et incombustible, au pied des façades improvisées. C'est du

dangereux ouvrage, une sorte d'anarchie qui peut nous coûter cher, qui peut, par exemple, nous gâter une ville comme Paris, en faire un musée de médiocrités, voire une clinique hallucinante où toutes les maladies de la pierre, du fer et du ciment armé seront exposées au grand soleil. Et c'est cela qui fait beaucoup de peine quand — la comparaison est cruelle à établir — quand on revient de l'étranger.

Il serait trop aisé néanmoins de terminer cet article en disant : « Nous ne savons rien, allons outre-frontière prendre des enseignements. » Cela, il ne faut pas le faire. D'abord, ce serait renier nos sources profondes, le génie de notre race, déclarer du coup qu'il est mort, et puis ce serait apprendre au monde que la France ne croit plus à l'éternité de sa vie spirituelle. Ce qu'il faudrait faire, ce serait précisément tout le contraire, regarder avec un soin plus attentif notre tradition dans les yeux. Il faudrait se décider à rompre avec les modernismes inconsistants, avec les influences trop facilement subies, à éviter les empreintes des autres, des divers systèmes ornementaux qui nous sont délégués par les quatre points cardinaux. Il faudrait reprendre le fil français et le renouer où il a été cassé, non point pour prolonger, par une puérile imitation du Louis XVI, ce qui fut avant la prise de la Bastille, mais pour créer de toutes pièces l'art de notre race et de notre *temps*, avec des éléments autochtones, mis rationnellement au service de nos besoins présents. Pour cela, il conviendrait de faire le dictionnaire des formes qui sont *de chez nous*, de consacrer vingt ans peut-être de la vie de notre art à recueillir dans les provinces les lignes schématiques, les courbes et les reliefs et les colorations qui jaillirent autrefois sous des outils français, et puis de faire le rapprochement de tous ces éléments, d'en composer le recueil initial mis au service de nos besoins, assoupli à la matière que nous avons su mieux discipliner que nos pères.

De ce recueil et de cette intelligence des volontés de l'époque repartirait toute l'invention de nos constructeurs et de nos décorateurs de l'avenir. Je suis sûr déjà, à considérer certaines œuvres bâties d'aujourd'hui, que nous avons des hommes pour ce travail nécessaire. Hélas ! ils ne veulent pas : ils n'ont pas le temps. Ils luttent, phalange réduite, égaillée et sans lien, et tout le mérite de leur courageux effort est dispersé dans la mêlée. S'ils faisaient bataillon carré, si les trente architectes qui, en France, ont des idées saines, des intentions claires et quelques principes, se rapprochaient pour se concerter, s'ils pouvaient s'entendre, si, enfin, le propriétaire obstiné dans son aveuglement n'étouffait pas les vœux de liberté

qu'expriment devant eux ces réfractaires à la copie stylistique, il est indéniable que nous aurions — qui sait ? bientôt peut-être — un art pour nous refléter.

Si l'on veut toucher ce but, ce qu'il faut, c'est de la conscience. Elle manque à trop de constructeurs. La terreur du client, la soumission de l'architecte effrayé des prétentions rétrogrades de celui pour qui il bâtit, et s'y soumettant humblement, sans rébellion, « pour ne pas perdre l'affaire », oui, c'est là l'une des causes majeures, et assurément la moins esthétique, de la décadence de nos formes, de la médiocrité de nos façades, de l'oubli de nos vrais devoirs. Parce que le rentier reste indisposé contre tout esprit nouveau, le maître d'œuvre se défend de renier les styles et avec empressement reprend, de l'Empire au gothique, à reculons, le chemin des anciens. Encore le reprendrait-il en le connaissant bien, qu'on pourrait tout au plus déplorer cette manie de recopier honnêtement des exemples dont la perfection n'a plus à être rééditée. Mais, ces copistes, ils ignorent généralement l'esprit même des styles qu'ils pillent. Ce qu'ils bâtissent en Louis XV, en Louis XIV, ne l'est que d'étiquette et de nom. Le détail, le motif isolé, sont des adaptations bâtarde, trop souvent mal soudées à l'ensemble, mal attachées sur le mur, des fragments empruntés de-ci et de-là, des arlequinades de pierre où chaque lambeau du décor reste désapparenté de celui qui l'avoisine. Ainsi s'érigent tant de demeures « de style » qui sont la négation insolente des époques auxquelles elles croient se référer.

Quant aux modernistes, ils ne sont pas moins coupables. Ils prétendent être libres, indépendants, affranchis des vieilles visions; ils insultent volontiers la colonne, le modillon et l'architrave. Ils ont des sourires méprisants pour Vitruve. Mais leur besogne, dans son dévergondage affranchi, est trop souvent aussi peu digne d'estime que celle des aveugles et obstinés rabâcheurs de modèles catalogués. Ici trop de servitude à la doctrine; et là, une inacceptable anarchie. En façade, chez les modernistes, l'improvisation, le bibelotage amusant du « petit coin bien étudié », la promesse de dessin, mais l'absence totale d'un parti de composition, d'une recherche de proportion qui, une fois réalisée, une fois conquise, serviraient d'étalon aux novateurs. Où est-elle, en vérité, la façade de qui l'on puisse dire : « Elle fut étudiée par un homme libre, mais logique avec son temps, par un architecte qui voulut créer de l'architecture en conformité aux exigences de son milieu social comme le faisaient autrefois ses prédécesseurs en concevant lente-

ment et tour à tour ce qui s'est cristallisé dans la série des styles. Or, cette façade, elle donne *le style* de l'heure où nous vivons. Voyez-la. Son équilibre de lignes, de lumières et d'ombres satisfait la raison, explique plastiquement la forme de la vie contemporaine. Il y a là une certitude, un axiome de beauté mathématiquement tel qu'on en peut faire le point d'origine d'une esthétique. Qu'on l'étudie. Il en résultera une loi première d'où sortiront d'autres lois, comme le théorème engendre le théorème, à l'infini. Et, si l'on travaille logiquement sur cette donnée, dans quelques lustres le *xx^e* siècle français aura son langage architectural. »

Cette façade n'existe pas. Il en est quelques-unes qui font preuve d'une haute probité, d'un goût pur, de vertus très françaises. Assurément, leurs architectes firent mieux que pressentir la nécessité de la *loi*. Ils œuvrèrent pour la formuler. On ne peut dire qu'ils aient intégralement réussi. L'homme de génie n'est pas venu, même l'homme dont la conscience soit assez épurée. Ceux-là, *rari nantes*, restent cependant les seuls vraiment dignes de leur corporation, ceux qui, en persévérant, pourront peut-être un jour, proche ou lointain, convertir le public, leurs confrères, et les corps enseignants, du devoir pressant qu'il y a à sauver cette architecture française qui, malgré toutes les qualités spirituelles de la race, s'égare et s'enfonce dans les deux perfides sentiers de la redite bête et de l'invention désordonnée, alors que d'autres peuples récrivent scrupuleusement l'alphabet de leur art, et déjà, dans un idiome nouveau, ont gravé sur la pierre ces vérités que nous ne savons plus lire.

On pourra nous accuser de pessimisme, et opposer à ce noir tableau l'émulation qui se manifeste de rue en rue, dans la capitale, où les chantiers les plus variés, où les façades les plus ingénieuses, se dressent aujourd'hui plus que jamais. Mais nous n'en resterons pas moins fidèle à notre conviction et nous dirons devant tous ces immeubles où le caprice des ornementistes s'évertue : « C'est du pittoresque inquiétant et du temps perdu. Ce sont des jeux qui, pour séduisants qu'ils soient, nous attardent loin de l'étude vraie. Il n'y a là aucune méthode, aucune raison, aucune harmonie. Il n'en peut résulter aucun style. *Il vaudrait mieux ne pas construire. Cherchez la loi.* »

PASCAL FORTHUNY

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD.

ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, Rue Drouot, 7 — PARIS

MONNAIES - MÉDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines]

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique :

ETIENBOURG-PARIS

Téléphone :

274-64

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT



PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES ÉCONOMIQUES

* RAPIDES * LUXUEUSES *

FORCE — LUMIÈRE — SONNERIES — TÉLÉPHONES

Installations volantes pour soirées, réunions, diners, etc.

MAURICE THÉVENIN, Ingénieur-Électricien

48, rue Notre-Dame-de-Lorette, 48 — PARIS

DOCUMENTS ARTISTIQUES

F. BELLEMÈRE

OUVRAGES D'ART

BELLES OCCASIONS

106, Boulevard Raspail - PARIS (VI^e)

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES

D. A. LONGUET

Reproduction de

DESSINS — GRAVURES — TABLEAUX
OBJETS D'ART

Photocollographie, Autotypie, Héliogravure

250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS

TÉL. 403-54



Les Plaques ^{et papiers.}
JOUGLA
 SONT EN VENTE PARTOUT

MICHEL & KIMBEL
KIMBEL & C^{IE}, Successeurs
 31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS
 TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
 POUR L'ÉTRANGER
 Agents des principales Expositions internationales
 des Beaux-Arts
 Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)
SOURCE BADOIT
 L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT
 30 Millions de Bouteilles
 PAR AN
 Vente : 15 Millions

Librairie Artistique et Littéraire
 FONDÉE EN 1878
CHARLES FOULARD
 7, Quai Malaquais, PARIS
 Livres d'Art, Livres illustrés
 ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
 Direction de Ventes publiques | TÉLÉPHONE : 824-08

ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX
P. ROBLIN, EXPERT
R. Schneider S^r
 65, Rue S^t-Lazare, PARIS
 Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux
 Tél. 285-17

MAISON FONDÉE EN 1851
L. ANDRÉ
 Successeur de son père
 15, Rue Dufrénoy. — PARIS
 RESTAURATION
 D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LOYS DELTEIL
 Graveur et Expert
 2, Rue des Beaux-Arts
 DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES
 EXPERTISES — INVENTAIRES
 RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS
 Auteur & Éditeur du **PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ**

H. TALRICH, 97, Boulevard Saint-Germain, 97. — PARIS
 TRAVAUX D'ART EN CIRE
 RESTAURATION ET REPRODUCTIONS DE SUJETS ANCIENS ET MODERNES

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin
 BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}
MAGASINS {
 Rue de la Voute, 14
 Rue Championnet, 194
 Rue Lecourbe, 308
 Rue Véronèse, 2
 Rue Barbès, 16 (Levallois)

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☎ ☎ 19, rue Vignon

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS

M^{ME} E. BOURDEIL

EXPERT

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Hausmann

ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES

Bronzes et Objets d'art

VENTES PARTICULIÈRES

Expertise gratuite de midi à deux heures

Achète actuellement des tableaux de 1^{er} ordre de toutes les Écoles

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS

près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. — PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques

Direction de Ventes publiques

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & C^{ie}

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

✦ OPÉRA ✦

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

C. BRUNNER

Tableaux de Maîtres anciens

11, Rue Royale, PARIS

TÉLÉPHONE : 169-78

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures
Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente dans ses bureaux, 106, B^d Saint-Germain, des épreuves, en grand ou petit format, de la planche en couleurs publiée dans la livraison de février :

PORTRAIT

DE

M^{LLE} LANGE (?)

MINIATURE DE J.-B. ISABEY

(Collection de M. le PRINCE D'ESSLING)

Gravure en couleurs, imprimée à la poupée par VALCKÉ

sur le cuivre même qui a servi à la reproduction en bistre publiée dans le livre de M^{me} de BASILY-CALLIMAKI : *Isabey, sa vie et son temps*.

PRIX DES ÉPREUVES TIRÉES DANS LE FORMAT 32×45 :

Avant la lettre	{	Sur parchemin	Épuisées
		Sur japon (restent 6 épreuves)	60 »
		Sur vélin (restent 18 épreuves)	30 »

PRIX DES ÉPREUVES DE PETIT FORMAT

(Format de la " Gazette des Beaux-Arts ")

Avec la lettre	{	Sur japon	30 fr.
		Sur vélin	15 »

Remise de 15 p. 100 aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS